



王衛明 著

大聖慈寺畫史叢攷

唐、五代、宋時期西蜀佛教美術發展探源

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House



大聖慈寺畫史叢攷



成都大聖慈寺，是古代西蜀地區屈指可數的名刹。見於文獻記載，自晚唐至五代及兩宋時期，寺院中由龐大的畫家陣容創作了驚人數量的壁畫及雕刻造像。作為蜀中佛教文化的結晶，這些精心創出的造型藝術的信息，又曾對中原王朝佛教文化的繁榮產生過深遠的影響。本書對大聖慈寺的壁畫創作實態，從美術史學、歷史文獻學的角度作了詳細的編述及攷證，力圖對這期間西蜀佛教美術殷盛的出現尋流溯源。

ISBN 7-5039-2628-7



9 787503 926280 >

ISBN 7-5039-2628-7/J · 708 定價：42.00 元

大聖慈寺畫史叢考

八十八史全集題



J 228.6

王衛明 著

大聖慈寺畫史叢攷

唐、五代、宋時期西蜀佛教美術發展探源



文化藝術出版社
CULTURE AND ART PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

大聖慈寺畫史叢攷/王衛明著.—北京:文化藝術出版社,
2005.3

ISBN 7-5039-2628-7

I.大... II.王... III.寺廟壁畫—繪畫史—中國—五代十國時期 IV.K879.41

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2005) 第 020904 號

大聖慈寺畫史叢攷

- 著 者 王衛明
責任編輯 李世耀
責任校對 李惠琴
裝幀設計 海 洋
出版發行 **文化藝術出版社**
社 址 北京市朝陽區惠新北裏甲 1 號 100029
網 址 www.whyscbs.com
電子郵件 whysbooks@263.net
電話傳真 (010)64913345 64813346 (總編室)
(010)64913384 64813385 (發行部)
經 銷 新華書店
印 刷 北京華聯印刷有限公司
版 次 2005 年 4 月第 1 版
2005 年 4 月第 1 次印刷
開 本 787 × 1092 毫米 1/16
印 張 20.75
字 數 300 千字
書 號 ISBN 7-5039-2628-7/J·708
定 價 42.00 元

版權所有，侵權必究。印裝錯誤，隨時退換。

引 言

成都是國務院首批公佈的全國二十四座歷史文化名城之一，自秦、漢以來一直是中國西南最大的都會和軍事重鎮。成都平原沃野千里，地靈人傑，歷史上被譽為天府之國。但作為文化古都，攷察其歷代遺留下來的名勝古迹，大多由於歷次的火災、水惠及兵燹等諸原因，地上所留遺存甚少。就寺院來說，成都市內現存的數座建築古迹，亦多是清代以後修復而成的遺構。

四川自唐代以來，相對遠離中原的西蜀地區，作為西南首屈一指的文化繁榮之地，逐漸形成了自己的地方特色。其文化發展的一個主要特徵，則是佛教文化的發展達到了未曾有的殷盛。而促使其發展成為全國矚目之水準的背景，則是成都城內存在的數座古老而巨大的佛教寺院，大聖慈寺即是其中最著名的一座名剎。它在成都城內位置最中，寺地占有面積最廣，擁有僧侶陣容最大，且創作佛教藝術品最多。

大聖慈寺，從唐代始源，至今已有千年以上的經歷。尤其是唐、五代、兩宋時期的數百年中，寺中出現了無以計數的建築物、雕塑造像、壁畫及碑刻、經藏。這些於寺中源源不斷創出的精神文化的產物，時時積極

地向外界傳播，影響到全國文化發展的各個領域。其中最具代表性的，則是大聖慈寺中歷朝出現的、由龐大的藝術家陣容所繪製的大規模佛教壁畫作品。作為唐宋期佛教美術史的研究課題，探討這些壁畫作品的存在價值無疑是極為重要的，但遺憾的是，隨着寺院遺存逐漸地從地上消失，這些壁畫作品早已湮沒不傳。在沒有可靠作品依憑的困難的研究環境中，大聖慈寺這一寺院本身，在佛教美術史上的存在地位與意義，亦從我們的關注範圍中隨之消失了。

在中國文化史上，繪畫是一個重要的組成部分，而在繪畫門類中，壁畫又是發生最久遠、持續創作時期最長的畫種，成為中國美術史發展中的一個重要特徵。因而唐代張彥遠在所著的第一部中國美術史《歷代名畫記》中，闢有壁畫專章，對隋唐時代的京畿寺院的壁畫製作狀況詳加記述。成都城內的大聖慈寺，自唐至德年間（756—758）始創以來，伴隨着大規模的殿閣的建造和配置造像，從全國各地集中而來的大批職業畫家，在此從事了歷時數百年之久的、殿堂內的壁畫創作。這些無以數計的壁畫無疑展示了唐宋期整個時代的宗教史、藝術史及文化史多領域的發展面貌。又正像上述的張彥遠所著《歷代名畫記》卷三“記兩京外州寺觀畫壁”一樣，宋代成都地方文人黃休復亦撰《益州名畫錄》、南宋的范成大在任職成都期間著有《成都古寺名筆記》。不僅以專著形式記述或著錄了大聖慈寺的壁畫創作的詳情、兼又涉及畫家們的創作經歷及風格所長。這些記錄，不僅是研究大聖慈寺壁畫創作的第一手資料，也為攷察當時處於中世繪畫發展之頂點的西蜀畫壇中佛教美術製作的形態，提供了極為重要的參攷依據。

本書就以往在古代繪畫史研究中尚未特別加以詳述的成都這一特定地區所發生的佛教美術現象作一補足。作為攷察中國中世佛教美術於西蜀發展的一端，對其中最具有代表性的、發展綫索脈絡與淵源流變最清楚的大聖

慈寺繪畫創作的實態，包括畫家、作品及製作環境及信仰形態等蹤迹，從文獻和作品兩面加以論證。此外，亦對圍繞着大聖慈寺發生的若干佛教史、東西文化交流史上的問題做些必要的論述。

關於記述西蜀地區繪畫史發展的若干篇唐宋期的美術史料，由於長年尚未從文獻學的角度加以系統的整理，本書在以這些美術史著述作為攷察大聖慈寺繪畫史的基本史料的同時，並設專章對文獻中的基本問題作了必要的攷證和整理，對重點篇章又作了盡可能詳細的注釋，藉以澄清畫史著述上的矛盾，以便提高所據資料的可靠性。由於這些史料多直接記述了大聖慈寺的重要史實，因而研究繪畫史料本身，則也應是攷察大聖慈寺繪畫史發展面貌的一個必不可缺的環節。

因此，本書將從唐宋時期的西蜀佛教美術史和繪畫史料學兩方面入手，對大聖慈寺的寺史變遷與佛教美術史發展上的諸問題作深入探討，並對作畫於大聖慈寺中的數位畫史上影響深遠、且又無真迹和摹本流傳的畫家事蹟求諸於現存史料尋流溯源，以說明西蜀繪畫發展之動因。各章節中因引用歷史文獻較多，由於篇幅原因，沒有再過多地用白話重復其內容。同時注釋中不少引用了日本近年發表的學術成果，意在為國內的同行提供一些在同學術領域中日本國內研究的大致狀況。本書所記內容，因涉及領域寬泛，時代跨度又大，議論難以深刻、周全，但力求書中繪畫史方面的分析，能深入揭示和理解西蜀地區藝術史縱橫多歧的發展迹象。筆者希望能從本書的敘述中，能為同行從某一特定的角度提供一絲線索，以充實和深化美術史學界對唐宋時期、某一特定區域佛教美術史變遷之過程及發展始因的認識。

目 錄

引 言	1
第一章 西蜀地區文化興起的歷史背景	1
第二章 成都大聖慈寺的成立和發展由緒	13
第一節 成都地區諸寺院的成立及發展狀況	14
一、昭覺寺	14
二、聖壽寺	16
三、淨衆寺	18
四、祥符寺（另見前出聖壽寺項）	21
五、安福寺	23
六、聖興寺	24
七、寶曆寺	25
八、金繩院	26
九、梵安寺	27
十、信相院	29
十一、移忠寺	30
十二、中興寺	31
十三、鴻慶寺	32
十四、應天寺	33
十五、多寶寺	34

第二節	大聖慈寺的初創與建置沿革	38
一、	大聖慈寺的緣起與初創	39
二、	大聖慈寺的歷史沿革	45
第三節	大聖慈寺的齋會及文化娛樂活動	53
一、	大聖慈寺與唐、五代皇室的關係	53
二、	大聖慈寺的民間文化及商業活動	56
三、	宋代文人、墨客對大聖慈寺的詠讚	62
第三章	有關大聖慈寺繪畫史料上的問題	70
第一節	郭若虛的《圖畫見聞志》	70
一、	蜀沙門仁顯撰《廣畫新集》	73
二、	辛顯撰《益州畫錄》	75
三、	徐鉉撰《江南畫錄拾遺》	77
四、	黃休復撰《總畫集》	78
五、	《圖畫見聞志》中所見大聖慈寺的繪畫史料	81
第二節	黃休復的《益州名畫錄》	96
一、	《益州名畫錄》版本著錄上的問題	96
二、	關於著者黃休復	100
第三節	范成大的《成都古寺名筆記》	102
第四節	李之純的《大聖慈寺畫記》	110
第五節	費著的《蜀名畫記》	113
第六節	鄧椿的《畫繼》	119
第四章	《益州名畫錄》和《成都古寺名筆記》中 所見大聖慈寺畫史的問題	130
第一節	大聖慈寺壁畫創作的崛起與淵源	138
第二節	大聖慈寺壁畫創作之唐代中興 ——范瓊、趙公祐、左全	144

第三節	大聖慈寺壁畫創作風格的變異	
	——張南本和孫知微	150
第四節	大聖慈寺壁畫表現題材的多樣化特徵	164
	一、密教題材	165
	二、冥界十王信仰的問題	169
	三、觀音像和天王像的流行	180
	四、世俗主題的出現	191
第五節	大聖慈寺的壁畫創作與西蜀宮廷作畫機構	199
	一、五代以前的宮廷作畫機構	200
	二、西蜀宮廷畫家中的大聖慈寺壁畫創作	204
第六節	從史料上看大聖慈寺壁畫的流變與保存	211
第五章	范成大《成都古寺名筆記》注釋	224
附 錄	大聖慈寺歷史簡略年表	311
結 語	315
後 記	319

第一章 西蜀地區文化興起的歷史背景

唐末的黃巢農民起義，造成了中國各地群雄割據的局面。雖然僖宗自四川歸京，唐朝再次收復了長安，但大唐的權威和向心力則喪失殆盡，唐王室實際已淪落成爲一地方政權。從光啓元年（885）至天祐三年（906）的二十餘年的混亂中，唐朝的一元化的貴族官僚體制被打破，相繼登場的則是在激烈的兼併戰爭中稱雄於各地的武人節度使出身的方鎮軍閥，他們在霸權爭奪戰中逐漸形成了各自的統治地域。在唐朝滅亡後的約半個世紀中，中國繼南北朝時代之後再次出現了分裂局面，即所謂“五代十國”的混亂時期。這一分裂與戰亂的時代，至公元906年北宋的統一才宣告結束。

在五代十國中，偏安於四川的前、後蜀政權，倚仗着其固有的自然地理條件，“亂中有治”地將政權維持到北宋的全國統一之時。公元907年，王建借朱全忠稱帝爲由，立國號爲“蜀”，是爲前蜀高祖。在其十九年的治世中，他在加強四川各地要塞防禦的同時，還積極網羅從中原戰亂地區避難而來的貴族士人，並利用以鹽、鐵爲中心的四川物質財政優勢，使政權獲得了一度的穩定。前蜀滅亡後，從孟知祥任西川節度使到後蜀立國，前後共計八年。這期間，他一面抗擊來自於後唐明宗的壓力，一面兼併川東地區，使西蜀戰火四起，四川社會一度出現了不安定的局面。公元934年，孟知祥借明宗歿而乘機稱帝，是爲後蜀高祖。及二代孟昶執政，內政雖腐

敗，但當時中原地區正值後晉至後漢的政權交替時期，中原王朝則無暇四顧，孟昶趁機收復了秦、成、階、鳳等曾屬前蜀支配地域的四州，先後維持了近三十年的統治。公元960年宋太祖趙匡胤稱帝後，孟昶欲結以山西為據點的北漢政權拒宋而遭失敗，公元965年遂被北宋所滅。前、後蜀經歷帝王四代，凡五十一年。

衆所周知，在中國歷史發展的過程中，四川地區是具有獨特位置的歷史舞臺。今日四川所轄的大部分地區，古稱之為巴（重慶地區）蜀（成都地區）。秦併巴蜀後，置巴、蜀二郡。漢置益州；唐分劍南道為東西二川；宋分益、梓、利、夔四路為地方行政地區，史謂之川陝四路。約從宋代始，則出現了“四川”這一地理稱謂。^①再從地理條件來看，古代文人稱四川盆地“北倚劍閣，險絕天下；東連獐獠，蟠聚深固；西南皆蠻詔，自古曠疆；^②其四面皆被高山所環繞，北接秦嶺山脈，南向雲貴山地；東出長江三峽，西鄰青藏高原。因此，四川則被這稱做“四塞”的地勢所隔絕，交通自古極為不便。也正是由於這一特點，此地區自古以來一直保持着獨自的文化傳統。秦統一天下後至西漢時期，政治開始穩定，生產力不斷提高，城市的建設和工商業的發展，促使巴蜀與外界溝通交往，巴蜀與中原的聯繫得到加強。同時從中原移住巴蜀的漢人亦絡繹不絕，在當地富庶的自然資源的厚惠下，共同為以後四川的社會發展積蓄了財富，經濟的發展則為文化事業的繁榮奠定了必要的物質基礎。另一方面，四川地區未像中原那樣遭受過歷代王朝在政權交替時的兵火洗禮，社會的相對穩定也為人們追求的物質生活水準的提高及文化事業的向上提供了先決條件。西漢王朝在秦郡縣制的基礎上繼續增擴其在巴蜀的行政建置，曾先後在四川設有八郡五十六縣，多半隸屬於益州，完成了四川地區最初的基礎地方管理機制。而至唐、五代、兩宋時期，四川地區的經濟空前發展，人才聚集，文化事業十分發達，在古代史上是繼秦漢以來的又一個高峰時期。正如初唐

文人陳子昂所說：

伏以國家富有巴蜀，是天府之藏，自隴右及河西諸州，軍國所資，郵驛所給，商旅莫不皆取於蜀，又京都府庫，歲月珍貢，尚在其外。^③

正因為四川地區的特殊地理位置及自給自足的富庶的經濟基礎，因此在“安史之亂”和“黃巢之亂”時，唐玄宗和僖宗兩人均先後出亡成都。至唐代後期，成都與長江下游的揚州，則並列為當時全國最富盛名的工商業繁榮都市。唐人盧求撰《成都記序》中云：

大凡今之推各鎮為天下第一者曰揚益，以揚為首，蓋聲勢也。（益州）人物繁盛，悉皆土著，江山之秀，羅錦之麗，管弦歌舞之多，伎巧百工之富，其人勇且讓，其地腴以善熟，較其要妙，揚不足以侔其半。^④

宋人洪邁《容齋隨筆》卷九“唐揚州之盛”條亦云：

唐世鹽鐵轉運使在揚州，（中略）商賈如織。故諺稱揚一益二，謂天下之盛，揚為一而蜀次之也。^⑤

足可見長江上、下游的這兩個都市在唐朝社會經濟發展中所處的位置。五代十國的分裂時期，四川地區先後處在前、後蜀支配地域，未受到大的戰亂破壞，社會相對穩定，使經濟文化能夠得到持續的發展。與此同時，西蜀政權的文物典章皆襲唐制，尤重視文化娛樂事業的經營，使西蜀的社會生活水準達到了新的高度。至宋代，中原王朝收復四川以後，亦加強對這一地區的管理與經營，使之持續成為當時中土經濟最發達的地區之一。對宋代四川地區經濟發達之狀況，北宋的呂陶《淨德集》卷十四《成都新建備武堂記》中說：

夫蜀之四隅，綿亘數千里，土腴物衍，資貨以蕃，財力貢賦，率四海三之一。^⑥

而這些因手工業的發達而積蓄的財富，又通過當時發達的漕運及陸運源源

流入內地及京師。元馬端臨《文獻通攷》記爲：

川、益諸州金帛及租市之布，自劍門列傳置，分輦負擔至嘉州，水運達荆南，自荆南遣網吏運送京師。^①

又張澍《蜀典》卷六引《成都古今記》，記成都一年中的集市貿易爲：

正月燈市，二月花市，三月蠶市，四月錦市，五月扇市，六月香市，七月六寶市，八月桂市，九月藥市，十月酒市，十一月梅市，十二月桃符市。

可見蜀中物資的豐富所帶來的商品交易的興盛。

五代及宋代的西蜀地區農業、手工業的發展，不僅帶來了商品貿易的繁庶，又由此而產生了市井邀遊宴樂的廣泛普及，致使西蜀社會中的文化意識獲得了復興和提高，這一社會環境，爲高次元的思想、文化的進一步完善創造了一個不可多得的良好條件。正如清初編纂《四庫全書》的四庫館臣在著錄記載宋代四川地區民間遊樂風俗的著述《歲華紀麗譜》時，總括唐宋時期西蜀文化發展之現象時所稱：

成都自唐代號爲繁庶，甲於西南。其時爲之帥者，大抵以宰臣出鎮。富貴優閑，歲時燕集，寢相沿習。（中略）遨頭行繁之說，今尚傳之。迨及宋初，其風未息。前後太守，如張詠之剛方，趙抃之清介，亦皆因其土俗，不廢娛遊。其侈麗繁華雖不可訓，而民物殷阜，歌詠風流，亦往往傳爲佳話，爲世所艷稱。^②

文中道出了當時作爲西南最大都會的成都，其社會經濟的富庶而導致追求侈華的社會風氣的出現，爲傳統文化、特別是文藝生活的繁榮奠定了基礎。豪族、文人、士大夫以至庶民階層，對文學藝術的關注、對民間文藝好尚的追求，則成爲這一時期“民物殷阜，歌詠風流”的文化現象形成的直接原因。從另一角度看，蜀中的奢華遊樂之風，又可說是四川社會發展的必然結果。如前述，四川地區雖有着優越的農業及工商業發展環境，但

由於自然條件的制限，耕地面積相對狹小，社會財富的剩餘部分，既不可能大規模投入到手工業生產及商品貿易交往之中，以擴大經濟規模，也不易投入購置大量土地。因而，社會所積蓄的財富，多流於再消費的文化娛樂之中，而統治者階層，則毫無顧慮地消耗其社會財富，使奢侈之極的遊樂之風在蜀中漫延，而逐漸形成了一種社會風氣。宋人韓琦曾在《安陽集》中記云：

蜀風尚侈，好遊樂。公（張詠）從其俗，凡一歲之內，遊觀之所與夫飲饌之品，皆著為常法，後人謹而從之則治，違之則人情不安。^①

足可以看出蜀中其侈華享樂之風氣已經釀成了一種社會現象。

歷時百餘年的唐末、五代及宋初時期，文化藝術在中國社會的風雲變幻中亦出現了明顯的變化。無論是江南還是北方中原，儘管社會政治正處在混亂期，但諸王朝的執政者均對文學藝術等精神生活抱有深厚的憧憬，以此為原動力，藝術家們也得以獲得較安定的環境而致力於藝術創作，從而遞進了中國藝術史上前所未有的繁盛期。就美術史的發展而言，這一時代繼承構築了藝術史上黃金時代的盛唐傳統，以宗教為主題，繪於寺觀壁面上的道釋人物畫創作則一直成為造型藝術活動的主流。與此同時，更具有觀賞價值的山水和花鳥畫，也在繼承唐代傳統的同時逐漸形成了獨立畫科。特別是西蜀地區，自中晚唐以來不斷有京畿地區的書畫家人蜀，朝廷內又設立有宮廷畫院，人才濟濟，名手如林。加之佛教信仰的流行，寺觀壁畫的繪製尤盛。而壁畫主題中又多注重表現清新舒悅的現實生活及有勸戒意義的歷史傳統題材，這些現象都為西蜀繪畫黃金時代的到來具備了條件。

如前所述，西蜀地區古來因其獨特的地理環境，社會文化沒有更多地受到中原那樣的戰火摧殘，富裕的人文資源、國家的一定期間的安定，創造了西蜀繪畫繁榮的先決條件。南北朝時代，成都雖是南北政治勢力角逐

的中心，但由於篤信佛教文化的南朝諸國在四川的不遺餘力地長期經營，其佛教文化的餘波又經周邊諸國不斷傳入，促使成都很早地便成為綜合型的西南大都會。此外，應該指出的是，中、晚唐時期，因避“安史之亂”和“黃巢之亂”，唐玄宗和僖宗都選擇四川地區避難存生，而隨唐皇帝蒙塵於蜀、並此後在此定居的，包括了衆多的文人，士大夫、僧侶及專業藝術家，他們把中原京城的佛教文化、唐代的宮廷趣味、京師的造型傳統等帶至四川，為以後西蜀地區文化藝術前所未有的繁榮做出了積極的貢獻。對於唐代的書籍文獻及書畫為避兵火之災而流落蜀地之事，宋人黃休復在《益州名畫錄》卷上“趙德玄”條中有如下敘述：

趙德玄者，雍京（長安）人，天福年（後晉高祖石敬瑭，936—943）入蜀。（中略）入蜀時將梁、隋、唐名畫百本，至今相傳。蜀因二帝駐驛，昭宗遷幸（天復元年，901，朱全忠之亂），自京師入蜀者將到圖書名畫，散落人間，固亦多矣。杜天師（光庭）在蜀集道經三千卷，儒書八千卷。德玄將到梁、隋及唐百本畫，或自模榻，或是粉本，或是墨迹，無非秘府散逸者，本相傳在蜀，信後學之幸也。^⑩

由此可以看到，在唐末動亂之際，中唐的皇室貴族及京城的一流畫家，多攜携大量的圖書名畫、儒書經卷等秘府收藏入蜀避難，而當地的畫家們則以這些流散於西蜀民間的粉本、墨迹等為範本，充實其創作，使西蜀繪畫的水準達到了新的高度。至後蜀孟昶的明德二年（935），皇室以前代積蓄下來的內廷圖書庫收藏為基礎，設立了中國繪畫史上最初的宮廷畫院——翰林圖畫院。在宮廷中從事創作的畫家陣容中，從京城移住此地的，則有趙溫奇、趙德齊、趙忠義、杜覲龜、高道興、蒲師訓、杜敬安、呂峽等見諸於畫史的著名畫家。這些職業畫家又多是以京城盛行的道釋人物為擅長。他們置身西蜀畫壇之前沿，為西蜀的佛教壁畫創作繁榮起到了先導的作用。

自魏晉南北朝時期始，由高僧大德的傳教而導致佛教信仰在蜀中各地

盛行，亦為巴蜀佛教文化的發展帶來了重要的轉機，同時也為西蜀佛教美術的興旺發達創造了必不可少的條件。作為佛教美術發展的歷史背景，東晉名僧慧遠之弟慧持於隆安三年（399）“辭遠入蜀”，住於成都龍淵寺，於是“大弘佛法，井絡四方，慕德成侶”，蜀中人士皆“望風推服，有昇持堂者，皆號登龍門”。^①劉宋時期最初入蜀的高僧則是長安的釋曇弘，據《高僧傳》卷十一釋玄高傳記載，曇弘與玄高在麥積山“稟其禪道”，此後“昔長安曇弘法師，遷流岷蜀，道洽成都。河南王藉其高名，遣使迎接。”^②曇弘則把長安的禪學帶至成都。劉宋元嘉（424—453）中，有涼州禪僧釋法成人蜀，東海王懷素“聞風遣迎，會於涪城，夏坐講律，事竟辭反，因停廣漢，復弘佛法。”^③《釋迦方志》卷下遊履篇記釋智猛：“東晉後秦姚興弘始年（399—416），京兆沙門釋智猛與同志十五人，西自涼州，鄯鄯諸國至剽賓，見五百羅漢，問顯方俗，經二十年，至甲子歲，與伴一人還東，達涼入蜀。宋元嘉末年卒於成都。”^④《續高僧傳》卷十一釋道法傳亦載敦煌人釋道法：“起家人道，專精禪業，亦時行神咒，後遊成都，（中略）為興樂，香積二寺主。”^⑤由此可知由西陲而來的僧人亦多止於成都。

自六世紀以後，蜀中佛教不僅注重義學，更注重文辭玄理，廣泛傳誦經典，對民眾產生了巨大的影響。如曾赴梁都金陵弘揚佛法的釋寶海，與梁武帝“論佛性義”，大受武帝賞識。返蜀後，住於成都謝鎮寺，則“大弘講肆”。^⑥資中人釋智方，“童稚出家，止州廓龍淵寺輪法師所。早與寶海周旋，同往揚都雲法師講下。”曾在京城講授《法華經》與《寶塔品》。^⑦由於巴蜀地區僧侶眾多，人才倍出，西魏收取巴蜀後，皇室將大批巴蜀高僧迎至長安，又使得京城與西蜀的佛教文化得以溝通。據《續高僧傳》卷十六釋僧實傳載：（北周）太祖平梁荆後，益州大德五十餘人各懷經部，送像至京。^⑧蜀中由於同多邊地區的直接交流，使其佛教發展在當時一直處於領先的地位，這種深厚的信仰傳統為唐代佛教文化的繁榮奠定了堅實的基

礎。唐初的譯經大師玄奘，西行印度求法之前，為避隋末唐初的戰亂，曾與二兄長捷法師遊學成都。據《大慈恩寺三藏法師傳》卷一載：

其後隋氏失脚，天下沸騰。（中略）衣冠殄喪，法衆銷亡，白骨交衢，烟火斷絕。（中略）時天下饑亂，唯蜀中豐靜，故四方僧投者衆，講座之下常數百人。法師理智宏才皆出其右，吳、蜀、荆、楚無不知聞。^①

正是成都這一良好的佛教文化發展條件，促使玄奘法師勸其兄曰：“此無法事，不可虛度，願遊蜀受業焉。”後“入漢川、遂逢空、景二法師，皆道場之大德，相見悲喜。停月餘，日從之受學，仍相與進向成都。”玄奘法師入蜀的事例亦說明，隋末、唐初中原戰亂之時，成都已是全國的佛教中心，衆多的傳教高僧均集中於此，這些僧人此後曾帶動了京城佛教文化的再度崛起與殷盛。

進入八世紀中葉，在漢民族造型傳統極為雄厚的蜀中各地，道、釋兩種信仰形態同時風靡，以成都為中心，相繼出現了的大型佛教寺院和道觀，伴隨着這些巨大的信仰場所的完成，寺院內部的莊嚴和壁面的彩繪以及造像的製作，則成為造型藝術家們充分展示自己才能的絕好之地。而這些宗教藝術品，從主題內容到製作形式，無不體現當時西蜀統治者及庶民階層的好尚。對於當時空前繁盛的造寺、繪佛活動，北宋的文人畫家文同記云：

蜀自唐二帝西幸，當時隨駕以畫待詔者，皆奇工。故成都諸郡寺宇，所存諸佛、菩薩、羅漢等像之處，雖天下能號為古迹多者，盡無如此所有矣。後歷二僞至國初，其淵源未甚遠，故稱繪事之精者，猶斑斑可見。^②

從上文中可知，中、晚唐時期隨皇帝入蜀的唐宮廷畫家精英，曾為以後蜀中諸寺觀佛教美術製作的繁榮奠定了堅實的基礎。而這一傳統淵源，又被

五代及北宋所繼承。文同把蜀中各地佛教美術精品製作的傳統視為由京城而來，從歷史承傳的脈絡上看是有道理的。而文同文中所記的西蜀“繪事之精者，猶斑斑可見”的具體的繪製地點和場所，僅據宋代的西蜀美術史料所載成都地區繪有壁畫精品的寺院道觀，就能數出有大聖慈寺、寶曆寺、聖壽寺、福感寺、廣天寺、淨衆寺、中興寺、聖興寺、應天寺、昭應寺、金華寺、資福寺、龍華寺、龍興寺、福慶禪院、福海寺、精思觀天慶觀等等。^④又根據《高僧傳》、《唐會要》及唐宋時期的繪畫史料，成都城內現可攷其寺院名稱者，則仍有正覺寺、建明寺、多寶寺、空慧寺、寶園寺、龍居寺、福化寺、福緣寺、福壽寺、福勝寺、松溪寺、淨慧寺、法聚寺、菩提寺、寧國寺、聖尼寺、龍懷寺、勝業寺、建昌寺、大雲寺、寶應寺、南平寺、寶相寺、靜德寺、四天王寺、寧蜀寺、教化寺、妙積寺等。正如宋人張方平在《蜀州修建天目寺記》中所說：“百家之聚，必有一宰堵焉；兩楹之室，必有一龕像焉。名都通邑，塔廟固錯落相望矣。”尤可窺見蜀中建寺造佛的盛況。在這些寺院道觀中，作為本書的探討課題的成都城內大聖慈寺，自唐至德年間（756—758）初創以來，從全國各地集中了大批的優秀畫家，在長達近三個世紀的歲月中製作了出乎人們想像的大量壁畫，造成了西蜀佛教美術創作的多姿多彩與窮工極妍，並代表了古代西蜀地區佛教美術發展的最高水準。宋代的成都官僚李之純在所著《大聖慈寺畫記》中，對集於建築、雕刻、繪畫精粹於一堂的大聖慈寺的景況曾做過如下敘述：

舉天下之言唐畫者，莫如成都之多。就成都較之，莫如大聖慈寺之盛。（中略）因及繪畫，乃得其詳。總九十六院，按閣殿、塔、廳堂、房廊、無慮八千五百二十四間。畫諸佛、如來一千二百一十五，菩薩一萬四百八十八，帝釋、梵王六十八，羅漢、祖僧一千七百八十五，天王、明王、大神將二百六十二；佛會、經驗、變相一百五十

八、諸夾紳雕塑者不與焉。像位繁密，金彩華縟、何莊嚴顯飾之如是。昔之畫手，或待詔行在，或祿仕兩蜀，皆一時絕藝，格入神妙。

雖然晚唐的武宗會昌滅法(845)曾經給成都城內的諸多寺院帶來了毀滅性的破壞，但大聖慈寺由於是唐玄宗、僖宗避難成都時再興的寺院，又曾被皇帝賜贈過寺額，故被允許保留了下來，致使寺中的建築、繪畫、雕塑的製作得以延續。這是大聖慈寺出現如此巨大的建置，藝術創作如此持久化、大型化的一個要因。若比較同時期京城的重要寺院，如唐段成式《酉陽雜俎》續集卷六中記載由高宗勅建、此後玄奘法師在此進行譯經活動的長安大慈恩寺，其規模則“凡十餘院，總一千八百九十間，敕度僧三千人。”^②又宋代京城著名的大相國寺，在太宗時代雖經大規模的重修後，亦是“廣殿庭門廊樓閣凡四百五十五區”，佔地五百餘畝。^③而成都大聖慈寺，正如上記李之純所言，其規模為“凡九十六院，閣殿、塔、廳堂、房廊、八千五百二十四間”，殿中所繪壁畫的總數則為一萬三千餘堵，又由唐皇室賜田一千畝為寺基。僅寺中華嚴閣一所每月招待巡禮供齋的僧眾，則“日飯僧數千人”。^④由此可以看出，既使是在唐宋時期的中國全土佛教寺院的規模中，大聖慈寺也是屬於最大級的。

自盛唐以後，遠離京城的四川地區，佛教美術製作如此之盛，且技法水準如此之高，也可從當時的歷史記錄、繪畫史的著述及宋代宮廷收藏的著錄中找到許多綫索。翻閱這些史料，大聖慈寺這一地方寺院之名，時時會鮮明地顯示出來。而且，稍加留意宋代的繪畫及文人筆記、遊記等史料，即可發現關於大聖慈寺的記事尤為突出。可以認為，唐、五代到宋初時期，大聖慈寺的繪畫創作曾被看做是代表了當時西蜀藝術發展的最高水準，這一現象反映出了大聖慈寺在西蜀文化史發展上的特殊位置。而以往在攷察唐、五代繪畫史發展的過程中，由於可靠的傳世作品稀少，不得不多以西北邊陲的石窟寺院中遺留的壁畫作品及宋代的卷軸畫摹本，推察其

藝術發展的實狀。但對在一特定的地域和歷史條件下，由一定的畫家創作陣容，集中在一特定地點進行創作，從而反映出這一地域藝術發展的面目，以確立其地域在古代繪畫發展史上的位置，這一作業雖有諸多先學的努力，^⑥但仍有大量的空白有待彌補。大聖慈寺的情形可以說是具備了上述主題研究的先決條件。由此，本書在攷察唐末，五代及宋初這一時期西蜀佛教美術發展過程中，以大聖慈寺的壁畫創作活動為重要綫索，攷察圍繞大聖慈寺進行藝術創作活動的畫家及鑒賞這些創作的社會成員，並對以往記錄有大聖慈寺繪畫史料的諸文獻作進一步的整理，勾畫出這一時期西蜀佛教美術發展的一個整體相貌，筆者認為是十分必要的。

① 《四川通志》卷二「咸平四年(1001)，分置益、梓、利、夔四路，總曰四川路」。一說四川之稱法，是以境內的四川(岷、瀘、雒、巴)而得名。

② [宋]呂陶《淨德集》卷十四《成都新建備武堂記》(文淵閣《四庫全書》第一〇九八冊，集部別集類二所收)。另《全蜀藝文志》卷三十四亦有收錄的《新建備武堂記》，不錄著者姓氏。

③ 《全唐文》卷二百一十一，陳子昂三《上蜀川軍事》。

④ 《全唐文》卷七百四十四，盧求《成都記序》。

⑤ [宋]洪邁《容齋隨筆》卷九唐揚州之盛條。

⑥ [宋]呂陶《淨德集》卷十四《成都新建備武堂記》。

⑦ [元]馬端臨《文獻通考》卷二五，國用攷三。(中華書局刊，1986年)。

⑧ 《四庫全書總目》卷七十，史部二十六，地理類三。另，關於唐宋時期西蜀地區民間風俗文化發展情況之解說，詳見謝元魯《歲華紀麗譜等九種校釋》(載《巴蜀叢書》第一輯，巴蜀書社，1988年)。

⑨ [宋]韓琦《安陽集》卷五《故樞密直學士禮部尚書贈左僕射張公神道碑銘》。(文淵閣《四庫全書》本，集部二八)。

⑩ [宋]黃休復《益州名畫錄》卷上趙德玄條(秦嶺雲點校，中國美術論著叢刊本，人民美術出版社，1964年)。

⑪ [梁]慧皎《高僧傳》卷六釋慧持傳。

⑫ [梁] 慧皎《高僧傳》卷十一、釋玄高傳。

⑬ [梁] 慧皎《高僧傳》卷十一、釋法成傳。

⑭ [唐] 道宣《釋迦方志》卷下、游履篇。

⑮ [唐] 道宣《續高僧傳》卷十一、釋道法傳。

⑯ [唐] 道宣《續高僧傳》卷九、釋寶海傳。

⑰ [唐] 道宣《續高僧傳》卷九、釋智方傳。

⑱ [唐] 道宣《續高僧傳》卷十六、釋僧實傳。

⑲ 唐慧立、彥棕《大慈恩寺三藏法師傳》卷一（中外交通史籍叢刊，中華書局，1983年）。

⑳ [宋] 文同《丹淵集》卷二十二《彭州張氏畫記》（《全蜀藝文志》卷四十一收錄）。

㉑ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上、中、下、趙公祐、范瓊、趙德齊、李昇、趙德玄、房從真、杜子環、杜弘義、陳浩、張南本條；[宋] 郭若虛《圖畫見聞志》卷二、三、四、張南本、陳若愚、麻居禮、杜弘義、董從誨、童仁益、李蕃條。

㉒ [唐] 段成式《酉陽雜俎》續集卷六、《寺塔記》下慈恩寺條（方南生點校本，中華書局，1981年）。

㉓ [宋] 王應麟《困學紀聞》卷三十集證。

㉔ [宋] 陸游《劍南詩稿》卷七《觀華嚴閣僧齋》詩自注。

㉕ 關於五代時期西蜀繪畫發展狀況的攷察，限於成都佛教寺院繪畫及其成立背景的議論，可以舉出高橋善太郎《五代四川地方に於ける繪畫發展の背景と道釋人物畫について——五代四川繪畫の發展》（上）（下）（《愛知縣立女子大學，愛知縣立女子短期大學研究紀要》第十、第十一輯）；金維諾《中國古代寺觀壁畫》（《中國美術全集》繪畫編十三、寺觀壁畫卷所收）；王伯敏《中國繪畫史》第六章“五代兩宋的繪畫”（上海人民美術出版社，1982年）；鈴木敬《中國繪畫史》上、（五）晚唐、五代的繪畫（吉川弘文館，1981年）；上野隆三《四川における唐宋時期の石刻造像と石經事業》（氣質次保規編《中國佛教石經の研究》所收，京都大學出版會，1996年）等。近年，還有張總《峨嵋及蜀地造像佛畫種種》，謝祥榮《唐宋時期的成都大聖慈寺與蜀地文化》，毛雙民《唐代成都的佛教寺院與壁畫》（均載《峨嵋山與巴蜀佛教——峨嵋山與巴蜀佛教文化學術討論會論文集》（宗教文化出版社，2004年）。

第二章 成都大聖慈寺的成立和發展由緒

四川佛教信仰的歷史非常悠久，迄今所發現的國內最早的佛教造像都與四川地區有關。至晚唐、五代時期，中原北方已是戰亂頻繁，但四川地區却相對安定，佛教在民間的傳播遂呈興盛景象。這種繁榮現象表現在幾個方面。一是如上所述的興造寺院，像成都城內的大聖慈寺、昭覺寺、聖壽寺、淨衆寺及邛崃龍興寺、新都寶光寺等。二是各地依山建築石窟寺院，藉以石刻造像的形式宣揚佛法，如廣元千佛崖和皇澤寺；巴中水寧寺、通江千佛崖及川中地區的大足、安岳、資中等地石窟。三是民間佈教活動的流行，主要表現在寺院中以俗講變文為中心的說教活動。九至十世紀，成都地區正是俗講最盛行的區域，如“王昭君變文”、“後土夫人變文”及諸種的“地獄變文”等，均產生於西蜀寺院之中。而成都的大聖慈寺，除不屬於石窟寺院之外，其餘各項，包括寺院建築，供養造像，以如來、菩薩、天部及各種經變題材為主的佛教壁畫，以及變文說唱文學等均集大成於此，其佛教文化的內容之豐富應冠於當時全國寺院之首。

本章，首先對蜀中歷史上古老的佛教寺院大聖慈寺的創建、沿革，及其於繁盛期所進行的各種政治、宗教活動情況作初步攷察。而在此之前，有必要對以成都地區為中心，與大聖慈寺的創建幾乎同時出現的其它有史可攷的重要寺院作一概述。

第一節 成都地區諸寺院的成立及發展狀況

前面已提及，蜀地成都在唐末、五代之時一躍成爲中國屈指可數的經濟和文化高度發達的大都會之一，其最主要的特徵，則是伴隨着佛教寺院的建立，寺院間相互競作壁畫及供養造像，這種相當普遍的宗教藝術流行的現象，促使整個成都社會文化達到了前所未有的水準。唐武宗會昌五年（845）的滅法，除大聖慈寺以外，成都城內諸寺均遭到了不同程度的破壞。而待以香火再燃，則是唐大中元年（847）以後之事了。因此，攷察成都城內諸寺院的沿革，大中年間的復興是一條明確的分界綫，這一點應值得注意。其中，散見於方志和畫史資料，有數座在當時可與大聖慈寺所匹敵的重要佛寺，可舉出下記數例：

一、昭覺寺

位於成都北郊，唐宣宗朝（847—859）重建之時，敕賜“昭覺”，寺中現存有山門、八角亭、天王殿、圓覺殿、觀音閣、涅槃堂及藏經樓等，均爲清康熙二年（1663）以後多次裝修而保存至今的遺構。其寺院之由來，據《重修昭覺寺志》卷一寺院條所載：

昭覺寺，唐名建元寺，始於貞觀（627—649）年間。宣宗朝，詔休夢禪師應對稱旨，敕賜了覺禪師，劍南節度使崔寧奏改建元，敕賜今額。至宋高宗紹興初（1131），詔改昭覺爲叢林。寺歷唐、宋、元、明，代有培修，經世不亂。

從中可知，昭覺寺的初創是在唐玄宗的貞觀年間。劍南節度使崔寧在任期間（768—779），奏請改寺額爲建元。唐宣宗朝（847—859），被敕賜爲了覺禪師的休夢長老曾主持此寺。自宋高宗紹興初年，下詔改爲昭覺

寺，遂成爲禪院。此外，宋代成都文人李旼撰《重修昭覺寺記》，對其由來與建置、寺藏文物、供養品、繪畫的製作及寺院的經濟規模都有較詳的記述：

昭覺寺，成都福地，在震之隅。先是眉州司馬董常宅，舊名建元。其締構紹嗣之由，其蕭相國遺碑悉之矣。唐乾符丁酉歲（877），爲了覺大禪師宴居之所。（中略）茲寺有常住沃土三百廬，滌場斂積，歲入千耦，併歸寺廩，與衆共之。有舟航大賈輸流水之錢，山澤豪族捨金穴之利，五銖一縷，悉歸寺府，無一私者。（中略）寺之殿宇，舊且百間，今廣而增者三百。建正殿，塑金釋迦像一軀，爲黑白板足之地，修經藏，挾唱梵之堂四扉，爲權實轉輪之所。廣方丈之室，傳達麼心，備陸水之儀，宣梁武教。及羅漢、六祖、翊善、大悲，各列一堂。又分千部經爲東西龕、續建紀夫列宿堂一所，仍加壯麗。（中略）寺之勝迹，有僖宗幸蜀放隨駕進士三榜題名記，陳太師塑六祖像，蕭相國文建寺碑，會稽孫位畫行道天王、浮丘光生、松竹，張南本畫水月觀音。^①

可見唐代的昭覺寺具有堪稱成都寺院之最佳的規模，而且寺院中還保有大量的土地、資產，經濟實力非常雄厚，因而則能成爲佛教美術製作和收藏較爲集中的寺院。宋人姜如晦所說“成都諸刹、以昭覺、正法爲大”可知並非誇大之言。^②又《歲華紀麗譜》中，亦感嘆此寺的繁榮景象時稱：“如繁雜綺羅，街道燈火之盛，以昭覺寺爲最”。關於唐宣宗朝昭覺寺長老休夢禪師的情況，黃休復《益州名畫錄》卷下“張詢”條，記唐中和年（882）隨駕入蜀的嶺南畫家張詢，曾與休夢禪師有故交，受之委託曾在寺內繪製山水壁畫，僖宗於昭覺寺內觀之則嘆賞不已。其云：

“張詢者，南海人也。爰自鄉薦下第，久住帝京，精於小筆。中

和年隨駕到蜀，與昭覺寺休夢長老故交，遂依託焉。忽一日，長老請於本寺大慈堂後留少筆踪，畫一堵早景、一堵午景、一堵晚景，謂之三時山，蓋貌吳中山水，頗甚工。畫畢之日，遇僖宗駕幸茲寺，盡日嘆賞。”

這條史料不僅記錄了南方畫家張詢繪製不同於中原京城的“吳中山水”的情況，同時也為攷察寺院壁畫製作時委託者和製作者之間的關係提供了綫索。

二、聖壽寺

聖壽寺亦是與大聖慈寺、昭覺寺併列的、具有較大規模的寺院。在成都城西南。傳稱寺的創建最早可追溯到東漢時代，又名石犀，歷唐、宋、元、明數代而興盛不衰。清初為將軍署及左右司，清末為尊經書院所在地。其特徵是創立時期早，且寺院中壁畫的製作量大。據《天啓成都府志》卷三“建置志·寺觀”條載：

聖壽寺，府治西南、東漢時建。在唐為空慧寺，後改龍淵。孟蜀時宰相王處回捨宅以廣其基，規制壯麗。至宋大中祥符（1008—1016）間，移聖壽寺額於此中。

此外，明曹學佺《蜀中名勝記》卷一“川西道成都府”條，記聖壽寺並引梁慧皎《高僧傳》記事云：

今寺正殿階左右蹲處，狀若犀然。額曰聖壽寺，古曰龍淵寺也。乃晉王羽宅，後捨為寺，改名龍淵。佛殿有水眼如井，雲與海通。《高僧傳》：晉惠持到蜀，止金淵精舍，是矣。其後改名空慧。隋賜蜀王秀竹園六十頃，此地屬焉。唐儀鳳二年（677），敕天下七寺建塔，立石柱二，度僧嘗七百人，此其一也。會昌中廢。至大中元年（847），李回重建，摹萬里橋南元和聖壽寺額賢此，故曰聖壽

寺，字則僖宗御書也。^③

再據梁慧皎《高僧傳》卷六“晉蜀龍淵寺釋慧持”條，亦記有晉隆安三年（399），慧遠弟慧持入蜀之際“止龍淵精舍，大弘佛法”，當時被稱做“龍淵寺”的聖壽寺，恐是以此為契機趨向繁盛。^④會昌滅法時，此寺曾一度荒廢，但在僖宗幸蜀之時，因敕贈親書寺額，迎來了再度的隆盛期。聖壽寺在唐代已具有相當規模的多院式建築群，旁置數十院。如宋人吳師孟《大中祥符禪院記》中記屬於聖壽寺別院的大中祥符禪院時稱：

敕賜大中祥符禪院者，唐元和聖壽寺二十院之一也。然自係敕額，不隸於寺焉。孟昶為蜀，檀越主樞密使王處回字亞賢之所建也。僞廣政九年丙午（946）歲，實晉少帝開運三年也。亞賢捨私帑買毘盧、百合、法寶、羅漢、七俱胝等五院，合而為一。（中略）土木之盛，冠諸羅摩，號曰崇真禪院。佛殿、法堂、僧堂、客館、齋廳、淨厨、乃至波演那舍應用什物，及諸犍稚，罔不備具。^⑤

僅從聖壽寺一所別院的配置即可推知，晚唐、五代時期此寺所達到的規模已相當宏大。關於寺中的造像，宋人侯溥在撰於熙寧三年（1070）的《聖壽寺重裝靈感觀音記》中云：

院有觀音塑像，則唐奘三藏蚤歲行道乞靈之地，久歷年所，像以坍塌，此春始議完飾，向佛之人相與施助，今茲觀音大士與奘公侍立之像，燿然以新。

可知寺中於北宋熙寧三年（1070）完成的觀音像與玄奘法師像曾併立於寺中。

再從聖壽寺的壁畫創作情況看，據宋代畫史記載，唐代的張南本、左全、范瓊、張騰、麻居禮；五代的李昇、張景恩、蒲延昌、杜措等西蜀畫壇上的重要畫家，均在聖壽寺中留有壁畫。如專以寫蜀中山水得名的五代成都畫家李昇，曾深受當時居於此寺的悟達國師賞識，並受其囑託在寺內

創作了聞名於蜀城的山水壁畫。“悟達國師自京入蜀，重其高手，請於聖壽寺本院同居數年，因於廳壁畫出峽圖一堵，霧中山圖一堵。”^⑥上溯至唐代，范瓊在開成至大中年間（836—895），曾繪過“聖壽寺大殿釋迦像，行道北方天王像，西方變相；殿上小壁水月觀音；浴室院旁西方天王；大慈院八明王、西方變相。”^⑦左全則於大中初年（847），“於聖壽寺大殿畫維摩詰變相一堵，樓閣、樹石、花雀、人物、冠冕、蕃漢異服，皆得其妙。^⑧張騰於大和末年（835）逗留於成都時繪製的大量寺觀壁畫雖毀於會昌滅法。但至大中初年佛寺再興時，再度“於聖壽寺大殿畫文殊一堵、普賢一堵、彌勒下生一堵；浴室院北對范瓊畫持弓北方天王一堵。”^⑨

以上的資料都表明了聖壽寺在唐末、五代時期，與大聖慈寺可謂併駕齊驅，同為成都城內寺觀壁畫創作的重鎮，其畫家陣容及壁畫繪製數量僅次於大聖慈寺。但不同的是，由於此寺不像大聖慈寺那樣受到過玄宗幸蜀時的敕賜寺額，因此會昌滅法時壁畫受到了相當大的破壞，寺中殘存的畫迹幾乎是大中年以後的作品，這也是除大聖慈寺以外，成都唐代寺觀壁畫遺存的一個共通現象。

三、淨衆寺

淨衆寺是位於成都西郊的大型寺院，相傳由唐代新羅僧人無相始建。關於新羅僧無相的事迹，曹學佺《蜀中廣記》卷八二“高僧記·西川道”云：

唐成都淨衆寺僧無相，新羅國人也。是彼土王第三子。以開元十六年（728）至中國，玄宗召見，隸於禪定寺，後入蜀資中謁智說禪師，入深谷崑下坐禪，每入定，多是五日為度。（中略）遂勤檀越造淨衆大慈等寺。（中略）以至德元年（756）建午月十九日無疾示滅，春秋七十七。先是武宗廢教，成都止留大慈一寺，淨衆例從除毀，其寺巨鐘迺移入大慈。洎乎宣宗中興釋氏，元鐘却還淨衆。^⑩

無相在《宋高僧傳》卷十九感通篇第六中有傳，摘其與淨衆寺相關之內容，則記為：

釋無相，本新羅國人也。是彼土王第三子，於本國正朔年月生，於郡南寺落髮登戒。以開元十六年（728）泛東溟至於中國，到京。玄宗召見，隸於禪定寺。後入蜀資中，謁智詵禪師。（中略）屬明皇遘難入蜀，迎相入內殿。（中略）由是遂勸檀越造淨衆、大慈、菩提、寧國等寺，外邑蘭若鐘塔，不可悉數。先居淨衆本院，後號松溪是歟。（中略）先是武宗廢教，成都止留大慈一寺，淨衆例從除毀。其寺巨鐘乃移入大慈矣。洎乎宣宗中興釋氏，其鐘却還淨衆，以其鐘大隔江，計功兩日方到。^⑩

史料中顯示了無相入蜀後，遂發願營造了淨衆及大聖慈等寺院，時間應在唐玄宗避安史之亂入蜀之時（至德元載至二載，756—757）。此外應值得注意的是，無相雖居於淨衆寺數年，但以上記事曾兩次提及大聖慈寺，似乎大聖慈寺的創建亦與無相有關，然而尚沒有更詳細的傍證資料能夠得以證實。大聖慈寺在會昌滅法時有着與淨衆寺截然不同的好運，通過淨衆寺巨鐘兩次移置亦反映得極為清楚。另宋人《歲華記麗譜》載，“次詣淨衆寺邠國杜丞相祠”，則是指唐代杜佑之孫，劍南川西節度使杜棕（大中二年——大中十三年，848—859 在任）在此寺創有杜丞相祠。

據以上史料瞭解淨衆寺於唐代的情況後，再看此寺的初創及沿革。據《同治成都縣志》卷二“輿地志·寺觀”條載：

淨衆寺，縣西里許金花橋側。（中略）後改名淨因寺，元末明初更名萬佛寺，崇禎末毀於獻賊。國朝康熙初年重修，改名萬福寺。

文中提及元末明初時淨衆寺已改寺名為萬佛寺，這當是一條非常重要的線索。查明代黃輝《重建萬佛寺碑記》載：

僧之言曰，淨因寺俗呼萬佛，近又易佛為福，相傳創於漢延熹，或

曰即古淨衆寺若竹林寺地。唐無相禪師建塔，鑿佛者萬，寺以故名。^⑫黃輝所據寺僧所言如果屬實的話，萬佛寺則初創於東漢延熹間，就創立年代而言，其在蜀中應是最古的佛寺。如學界所知，萬佛寺遺址在現在的成都市西北的萬佛橋一帶，自明末已湮滅不存。然而自戰前以至近年，此地界曾出土了數批高質量的佛教石刻造像。這些造像作為南朝時期貴重的佛教造像資料，一向被學界所高度重視，同時也為攷察唐代以前的淨衆寺的造像配置情況提供了重要依據，在1937年此地出土的中大通元年（529）銘釋迦立像的造像記中，則有“鄱陽王世子止於安浦寺敬造釋迦像”等字句，可知南朝梁武帝時代，在此設置的寺院曾被稱做“安浦寺”^⑬。此外，1951年在萬佛寺寺址出土的唐宣宗大中元年（847）尊勝陀羅尼經幢的銘文中，有“於淨衆寺再建立尊勝幢一所”字句，可見唐宣宗大中年之時，淨衆寺的名稱已經在此地出現，而出土尊勝陀羅尼經幢的地點，則應該是唐代淨衆寺的寺址。^⑭關於唐代淨衆寺的情況，黃休復《益州名畫錄》卷上“范瓊”條中，則記云：

會昌年除毀後，餘大聖慈寺一寺得存。洎宣宗皇帝再興佛寺，三人（范瓊、陳皓、彭堅）於聖壽寺、聖興寺、淨衆寺、中興寺，自大中至乾符，筆無暫釋。^⑮

又同書卷上“陳皓”條，亦記前記的劍南川西節度使杜棕對淨衆寺之經營及與畫家之交往情況：

大中年，府主杜相公棕起淨衆寺門屋，相國知三人，范瓊年齒雖低，手筆亦冠矣，請陳、彭二公各畫天王一堵，各令一客將伴之，以幔幕遮蔽，不令相見，欲驗誰之強弱。至畫告畢之日，相國與諸府寮撤其幃幕，南畔仗劍振威者彭公筆，北畔持弓奮赫者陳公筆。二公筆力相似，觀者莫能昇降。

由此可以窺見，雖淨衆寺在會昌滅法時遭到破壞，但還不至於到廢寺的程度，以至宣宗復法後即得以復興。以范瓊為首的唐代畫家數人，曾長

年在寺中創作過大量的壁畫。又同書卷下“姜道隱”條：

宋王趙公廷隱，於淨衆寺創一禪院，請道隱於長老方丈畫山水松石數堵。宋王與諸侍從觀其運筆，道隱未嘗回顧，旁若無人。^⑩

宋王趙公廷隱，隨孟知祥入蜀，任馬步軍都指揮使。孟昶時，官至侍中兼六軍副使、中書令。廣政十一年（948）賜爵宋王。由此看來，至五代後蜀時期，淨衆寺在成都城內仍保持着較重要的地位，此地亦是壁畫創作及名人會萃的重要場所。目前沒有資料得知淨衆寺至宋代何時改稱淨因寺，《四川通志》卷三八僅記為：“宋淨因寺，明改為萬佛寺。”此外，明天啓年間（1621—1627）成書的《成都府志》藝文志中收錄的《重建萬佛寺碑記》中載：

僧之言曰淨因寺俗呼萬佛寺，近又易佛為福也。（中略）洪武中蜀獻王就國，官未竣，多遊其地，遺像俱在，時猶號竹林寺。（中略）正德中（1506—1521），寺燹於流賊。

以上兩條史料說明：淨衆寺至宋代以後幾度易名，最初稱淨因寺，明代俗稱萬佛寺或萬福寺，又曾稱做過竹林寺。而俗稱萬佛寺的原因，恐是寺中保存了大量的自南北朝時期以來歷代製作的奉納石刻佛教造像的緣故。從萬佛寺廢寺址發現的大量造像遺例即可說明，因寺中配置了如此之多的佛教石造像當成為此寺的一個特徵，故世人俗稱萬佛寺，而當時正式的寺名仍叫做淨因寺。同時，寺中的這些造像至少保存到明初的洪武年間（1368—1399）。^⑪又史料中的“寺燹於流賊”應是指明武宗正德年間（1506—1521）發生的持續數年的順天王藍廷瑞發起的四川民衆叛亂。此次動亂，可能給萬佛寺帶來了毀滅性的災難，從寺院的記錄逐漸從明代史料中消失殆盡的情形看，此後萬佛寺的香火恐未曾再燃。〔圖一〕

四、祥符寺（另見前出聖壽寺項）

五代、宋代成都寺院。原為聖壽寺別院之一，位置亦在聖壽寺地。

《同治成都縣志》卷十三載宋吳師孟《大中祥符寺記》載：

大中祥符禪院者，唐元和聖壽寺三十院之一也。然自係敕額，不隸於寺焉。檀越主樞密使王處回字亞賢之所建也。僞廣政九年（946）丙午歲，實晉少帝開運三年也。（中略）祥符元年（1008）賜今額。

此外，《宋代蜀文輯存》卷三八載馮楫《成都大中祥符院大悲像並閣記》中又記爲：

大中祥符院，乃僞蜀相懷靖公王處回捨財興建，堂殿屋宇共四百間，最爲宏麗。



[圖一] 萬佛寺出土佛教石造像（左）如來七尊像（右）二菩薩立像殘像（四川省博物館藏，東京國立博物館編《中國國寶展》圖錄，圖版 117、119）

文中又記閣中塑造的千手眼大悲觀音像，其建造規模為：“立高四十七尺，橫廣二十四尺。”而配置造像的樓閣則“廣九十尺，深七十八尺，高四十五尺。”足可見此寺無論從造像到殿宇的配置都具有相當的規模，然畫史中不見有畫家在此寺創作壁畫的記錄。

五、安福寺

在成都城西郊，寺中以建有十三層佛塔而聞名。曹學佺《蜀中廣記》卷五五引宋人趙抃《成都古今記》云：

唐大中間（847—859）建塔，十有三級，李順之亂毀於火。祥符間重建，仍十有三級。初取材岷山，得青石，中隱白畫浮圖像十有三級，梁柱欄楯歷歷可觀，邦人以其神異而禮敬之。^⑧

從中可知被當地視為神異的安福寺十三級塔最初建於唐大中年間。北宋李順農民叛亂時曾毀於戰火，宋祥符年間再建。而十三層佛塔的高度在成都城內亦可稱為佼佼者。為此，滯留成都的文人墨客多留有詠安福寺塔的诗句。如費著《成都志》中，載成都知府田況“成都遨詩記”云：

正月元日，郡人曉持小彩幡，遊安福寺塔，粘之盈柱，若麟次然，以為厭禳，懲咸平之亂也。塔上燃燈，梵唄交作，僧從駢集。太守詣塔前張宴，晚登塔眺望焉。

范成大《石湖居士詩集》卷十七錄“丙申元日安福寺禮塔”詩序云：

成都一歲故事始於此，士女大集拜塔下，燃香掛幡，禳兵火之災。

陸游“元日登安福塔”詩注亦記此塔“俗稱黑塔”。楊甲“登安福浮屠”詩稱“可望野樹水漢，荒冢高墳。”雖然歷代記錄安福寺的資料甚少，但以上的詩文仍可看出，安福寺十三層木塔在成都的歷史上有過重要位置。北宋初的戰亂帶來的塔的毀壞，曾在成都的民衆心目中留下了深刻的陰影。因此，祥符年再建時，此塔則成為祈禱國泰民安的場所。又此塔處於西郊

的位置，登高遠望，則“野樹水漢，荒冢高墳。”塔中又“燃香掛幡”，由此，多少能窺見其宋代復興後的景象。

六、聖興寺

在成都城區東，是唐宋期成都著名的寺院。宋李大臨《聖興寺護淨門屋記》略記其概況云：

成都府城之東偏，有寺曰聖興，御史大夫王承俊之宅也。大曆初（766），杜鴻漸領東西川節度使，改稱永泰寺。武宗時，例毀廢。大中三年（849），僧定蘭，華陽人，苦行精進。（中略）宣宗聞之，詔至長安，得對稱旨，賜予優加，遂丐西還，復構此寺。塔廟堂廊，無慮四百楹。¹⁹

從文中可知，聖興寺初創於大曆初年，原稱永泰寺，武宗滅法時除毀。大中三年由赴京城受到過宣宗詔見的僧定蘭復建。寺之規模為“塔廟堂廊，無慮四百楹”。此外，關於聖興寺的壁畫創作，《益州名畫錄》卷上“范瓊”條有如下之記載：

洎宣宗皇帝再興佛寺，三人（范瓊、陳皓、彭堅）於聖壽寺、聖興寺、淨衆寺、中興寺、自大中至乾符（847—879），筆無暫釋。（中略）聖興寺大殿，東北二方天王、藥師，十二神、釋迦十弟子、彌勒像、大悲變相，並咸通（860—873）畫。其中西方一堵，甚著奇工，精妙之極也。（中略）聖壽、聖興兩寺佛僧，范瓊親描，並見存。”²⁰

由此可見，范瓊、陳皓及彭堅等晚唐畫家都曾在咸通年間參與過聖興寺大殿中的道釋壁畫創作。特別是范瓊，還在聖興寺中親筆繪製過住持僧的肖像，可以想像與僧定蘭於佛教界的活躍有關。又《益州名畫錄》卷下“楊元真”條：“今聖興寺天王院天王及部屬，熾盛光佛，九曜

二十八宿。”從以上記述看，聖興寺的寺院配置規模，則不遜於聖壽、淨衆等寺，而寺中的壁畫創作的畫家陣容和質量，在晚唐成都的諸寺中亦是第一流的。

七、寶曆寺

在成都東南郊錦江畔，為唐代貞元間劍南西川節度使章阜所建。此時章阜官位正顯，遂於成都建寶曆寺，以顯彰功名。章阜曾於唐貞元十七年至二十年（801—804）撰文《寶曆寺記》中云：

寶曆寺者，劍南西川節度使觀察處置等使檢校司徒中書令南康王臣阜之所創也。（中略）以俸錢於府之東南擇勝地建仁祠，號曰寶曆。章表上聞，帝俞錫以銀榜。

文中又敘其寺院所在：

涉江而南，相彼原阜，磅礴鬱起，勢雄坤維，阻瀆流而人民不居，眇近郊而黍稷斯茂。乃架雙橋，通習險，規地勢，分直繩，人遷如歸，一日如市。

又敘其寺院規模：

於是增峻址，列高墉，規梵天而立制，集班倕以聘巧，遶殿耿耿以雲蔚，危樓蘼蘼以虹指。千楹電挺，萬拱鸞飛。^④

可見寶曆寺則是據成都東南的風土勝地，初建時就已具有相當規模。五代至宋，寶曆寺不僅是遊覽勝地，寺中亦不乏有壁畫名作。《益州名畫錄》卷中“蒲師訓”條，記五代成都畫家蒲師訓於寶曆寺天王閣補修房從真所繪壁畫：

寶曆寺天王閣下天王部屬，房從真筆。後人妝損，師訓再修，兼自畫兩堵。^⑤

又同書卷上“房從真”條，亦記載有同樣內容，其云：

今寶曆寺五丈天王閣下天王部屬諸神，並從真筆。後人重妝已損，蒲師訓因再修之。²³

又同書“杜宏義”條：

今寶曆寺東廊下一堵文殊，西廊下一堵普賢及行道高僧十餘堵。可見，五代時期的寶曆寺也是成都寺院中壁畫創作的一個重鎮，而壁畫製作者又多是前蜀宮廷翰林畫院中的名手，這正表明寶曆寺開創以來所具有的官方性質。《輿地碑目》載：“蠶市記韋南康文，在華陽縣寶曆寺。寺有南康像，最傳其真。”除此之外，宋代文人亦留有遊寶曆寺詩文。《全蜀藝文志》卷十七載宋梅摯《踏青》詩，有“人遊寶曆青絲騎，路隘土橋金犢車。”田況亦有《二月十一日遊江會寶曆寺》詩。²⁴可見寶曆寺又是每年春日遊江時客人的必訪之處。宋代以後寺漸廢。

八、金繩院

始建於唐代，唐宋時期成都城內的重要寺院之一，位於成都北部。《天啓成都府志》卷三，建置志：

金繩寺，在府治城北大街。

《同治成都縣志》卷十三載宋姜如晦《金繩院五百羅漢記》記其建置沿革：

院在唐名東禪，在僞蜀名龍華。國朝鳳州太守王蒙正斥而大之，梁柱宏壯，為諸方冠。其建置如禪規外，又為大殿三，相屬於東偏。大中祥符元年（1008），始賜名金繩。建炎軍興，陞成都府路安撫為四川安撫制置使，別置官屬。

如姜如晦文之表題所記，金繩院於北宋末年曾發願塑造五百羅漢像，至南宋歷數十載方告完成。對此事姜如晦繼而又載：

三殿繪事雖富，而像設缺焉。（中略）於是命僧子文領院事，諭意指。文以五百大阿羅漢請。閱四歲，像設纔二百。於其中殿作彌勒

像。未設金碧而文歸寂，今住持懃公繼之。（中略）歲在戊戌（1178），大功德藏相將落成。（中略）乃即後殿施紫金檀，作釋迦像，與彌勒稱，五百相好有不具者，俱為足之。^⑤

從姜如晦的記敘中尚可窺知，金繩院曾為三殿配置，並有豐富的壁畫創作。至於耗費了數十年歲月增設的五百羅漢塑像，無疑其製作規模在蜀中寺院中當列於冠首。查唐宋史料中除此以外，尚無在成都寺院中發願塑造五百羅漢像的記錄，故金繩院在當時應以五百羅漢群塑的配置而在西蜀地區獲得過舉足輕重的位置。此外，宋楊億《金繩院記》又記禪月大師貫休入蜀後曾久居此地，並對金繩院大加經營，使寺院的規模逐漸發生了變化，其云：

金繩禪院者，舊號龍華院。唐天復（901—903），有禪月大師貫休者，通內外之學，為道俗所宗，風什研精，名聲藉甚。（中略）請住茲院，極其禮遇。師自壬戌遊蜀，至丙寅定居，比壬申入滅，凡歲星一周於天矣。（中略）即其舊而圖其新，胥宇尤盛。凡作佛殿，齋廳、僧堂、浴室及衆舍二百五十餘間。礱密石以化材，丁丁畢取，側紫金而布地，阡陌有華。俾天界之莊嚴，為衆園之依止。^⑥

兩史料加以對照，金繩院盛期的狀況能瞭解得較為清楚。此寺之遺構，一直延續到明清時代猶存。

九、梵安寺

位於成都西郊杜甫草堂側，始創於南北朝時期，俗稱草堂寺。正德《四川總志》卷十二寺觀稱：“梵安寺在治西南五里，俗稱草堂寺”。有資料顯示，宋九家注杜詩，據梁簡文帝《草堂傳》謂杜宅所在草堂寺，建自六朝。由此，明楊慎亦云杜宅草堂寺“實始於梁”。^⑦明人何宇度《益部談資》卷中，對此寺有稍詳記述，其云：

武侯、工部二祠之中，有寺一名草堂，一名中寺。前代為尼居，名桃花寺。隋文帝時始易以僧。唐大曆中，崔寧鎮蜀，以冀國夫人任氏，本浣花女，遂重修之。繪夫人真於中。會昌亦在毀例，夜聞女子啼泣之聲而止。已而禱雨有驗，本朝賜名梵安寺。^⑧

以上的記載雖簡略，但仍大略可知草堂寺始創於梁，隋代由尼居易為僧寺。西川節度使崔寧鎮蜀時，為紀念其妾冀國夫人任氏而重修，武宗滅法時在除毀之例，唐宣宗復法後改稱梵安寺。此外，關於唐代的梵安寺及與此寺相關連之名勝，《成都記》記云：

草堂寺府西七里，浣華亭三里。寺極宏麗，杜員外居此逼近，常恣遊焉。

又宋祝穆《方輿勝覽》卷五十一“成都府路”條中，亦有相似記載：

梵安寺在成都縣南，與杜甫草堂相接。每歲四月中浣前一日，太守宴集於此。

由此可見，草堂與梵安寺相接，應屬一寺而名各異。此外，此寺之再興和唐代宗時期的劍南西川節度使崔寧妾冀國夫人任氏之傳說尚有關連，《方輿勝覽》卷五十一“成都府”條又引吳中復《冀國夫人任氏碑記》載：

夫人微時，以四月十九日見一僧墜污渠，為濯其衣，百花滿潭，因名曰百花潭^⑨

故後世又稱任氏為浣花夫人。明何宇度《益部談資》卷中又云：

百花潭口舊有任氏一碑立於風雨中。予令人滌去苔蘚讀之，乃宋熙寧年間（1068—1077）吳中復撰，八分書也。字半漫滅，略可成誦。^⑩

可見宋人吳中復撰《任氏碑記》之碑文，至明代仍存於百花潭之地。《益州名畫錄》卷上“房從真”條載：

王蜀先主於浣花龍興寺修聖夫人堂，合水津起通波侯廟，請從真

畫甲馬旂旗，從官鬼神。

其浣花龍興寺聖夫人堂，即指冀國夫人任氏之浣花祠。由《成都記》亦可知，浣花祠距草堂寺約為三里，而此地五代時又稱做龍興寺。再查《成都文類》卷四六錄宋任正一《遊浣花記》云：

成都之俗，以遊樂相尚，而浣花為特甚。每歲孟夏十有九日，都人士女，麗服靚妝，南出錦官門，稍折而東，行十里入梵安寺，羅拜冀國夫人祠下，退遊杜子美故宅，遂泛舟浣花溪之百花潭，因名其遊與其日。

僅從以上所列資料中可以看出，梵安寺創建的歷史，與杜甫草堂及寺中所設冀國夫人祠的民間信仰有着密切的聯繫，由此形成的成都春季泛舟遊浣花溪和百花潭的風俗，又加之皇室貴族的積極參與，遂風靡於晚唐及五代時期，梵安寺的發展歷史，較典型的反映出了成都寺院成立的獨特的地方傳統。

十、信相院

唐宋時期成都城內較具規模的寺院。宋人姜如晦《金繩禪院增廣常住記》謂其“成都諸刹，以昭覺、正法為大，保福，信相次之。”可見其當時在成都城內中地的位。然而記載信相院歷史沿革的史料甚少，宋黃休復《茅亭客話》卷三“張道者”條，記有：

大東門外有妙圓塔院，僧名行勤，俗姓張氏，人以其精於修行，因謂之道者。（中略）時有慈覺長老，禪門宗匠也，有春妙圓塔院。^④在黃休復筆記中，記張道者一生活淡，情本自然，在此初創禪宗寺院。但這一記述是否為傳至今日的文殊院禪院，尚無更確切的材料能夠證實。有記載，隋大業初，益州綿竹民名信相者，因“夙具慧眼，早通禪理”，蜀王楊秀迎至成都，秀妃持為信相建寺^⑤。此院似唐武宗滅法時除毀，宣宗時重建，

時稱為信相院。北宋時改稱信相寺。明末毀於兵燹。清康熙三十年（1691），由慈篤禪師重建。康熙三十六年（1697），此次重建完成時，遂定名文殊院。此外，此院於乾隆三十四年（1769）所立《文殊院建置源流並田畝穀石數目碑記》中記為“蜀城西北隅，舊有信相寺，亦屬古刹”，又稱寺院中“像設莊嚴，咸臻精妙”。現在的文殊院，則是成都城內現存唯一完整的禪宗佛教寺院，為山門、三大士殿、大雄寶殿、法堂及藏經樓之五重配置，佈局規矩嚴謹。現存受明代建築風格影響的法堂一殿的位置，被認為是宋代信相寺的遺址所在。^③

十一、移忠寺

置於成都東郊，又稱碑樓院，唐宋時期成都寺院之一。據嘉慶《華陽縣志》卷二十一“寺觀志”載：“移忠寺，舊名碑樓院，治東城外四里，今廢。”又范成大任四川制置使時，曾遊於此院。其所作《初三日出東郊碑樓院》標題下作注云：

故事，祭東君，因宴此院。蜀人皆以是日拜歸。^④

陸游《劍南詩稿》卷九亦有《正月二日晨出大東門，是日，府公宴移忠院》詩。東君指古代祭春之神，如王初《立春後詩》：“東君珂珮響珊珊，青馭多時下九關。”成彥雄《柳枝詞》：“東君愛惜與先春”。據范成大和陸游的詩文，可知移忠寺在宋代則是成都士人於正月初祭春祀祖的場所，其朝拜之光景正如范成大於上記詩中所賦：

遠柳新晴暝紫煙，小江吹凍舞清漣。紅塵一闌人歸後，跼跼幾蒿蹙紙錢。

此寺因無具體史料可攷，創建及沿革皆不明，恐早廢。

十二、中興寺

唐宋時期成都寺院之一，創建及興廢時期不明。據宋祝穆《方輿勝覽》卷五十一“成都府路·佛寺”載：

中興寺，成都志：唐高僧智浩於此寺嘗誦《法華經》，鄰有龍女祠，龍每夜聽之。一夕，施一寶珠。浩曰：僧家無用。龍以神力化大圓石榴而去。今以水澆之，則“龍宮石寶”四字隱隱可見。^⑤

可知此寺當始創於唐代，其近鄰又有龍女祠。關於龍女祠，尚有零星史料能窺見其大概。宋《歲華紀麗譜》記曰：

大西門睿聖夫人廟前蠶市，初，在小市橋，因公以禱雨而應。^⑥

大西門，即成都唐宋時期羅城西垣北城門。睿聖天人廟，據《同治成都縣志》卷二“輿地志、廢廟”載：

龍女祠，唐即有祠，近揚雄宅。高駢築羅城，徙西門外。孟蜀封睿聖夫人。

可知唐代高駢築羅城曾遷龍女祠於西門外。對此，黃休復《茅亭客話》卷五“龍女堂”條所記甚詳：

益州城西北隅有龍女祠，即開元二十八年（740）長史章讎公兼瓊之祠，賜號會昌。祠在少城，舊迹近揚雄宅。乾符中（874—879），燕國公高駢築羅城，收龍祠在城內。工徒設板至此，驟有風雨，朝成夕敗。以聞於高公，公亦夢龍女曰：某是西山龍母池龍君，今築城請將某祠置於門外，冀便於往來。公夢中許之。及覺，遂令隔其祠於外而重葺之，風雨乃止，城不復壞焉。繼之王、孟二主，甚嚴飾之，祈禱感應，封睿聖夫人。^⑦

綜合以上史料，可知原與中興寺相鄰的龍女祠，唐乾符年間，由西川節度使高駢為祈禱築城平安而移至西門外。前、後蜀時期由皇室甚加修

繕，並封睿聖夫人祠，以祈其祥瑞。至宋代田況任知府期間，仍以禱雨而應。又龍女祠之置所，據陸游《劍南詩稿》卷八記有“後陵永慶院在大西門外不及一里，蓋王建墓也”之語。可見大西門睿聖夫人廟在今成都北巷子王建墓附近。⁹又，關於中興寺之繪事，黃休復《益州名畫錄》卷上“范瓊”條亦提及中興寺，說明此寺在唐宣宗復法後，也是著名畫家壁畫創作的重要場所。

十三、鴻慶寺

此寺座落於錦江下游的海雲山，全稱海雲山鴻慶寺，又稱海雲寺，是唐宋朝成都東郊著名的寺院。嘉靖《四川通志》卷三八“輿地志·寺觀”記云：

海雲寺，即鴻慶寺，在大東門外海雲山，今廢。

明曹學佺《蜀中名勝記》卷二川西道成都府條記為：

海雲山，在錦江下流十里，有海雲寺、鴻慶院諸勝。吳中復遊海雲寺唱和詩，王霽序云：成都風俗，歲以三月二十一日遊城東海雲寺，摸石於池中，以求子之祥。太守出郊，建高旗，鳴笳鼓，作馳騎之戲，大宴賓從，以主民樂。觀者夾道百重，飛蓋蔽山野，歡謳嬉笑之聲，雖田野間如市井，其盛如此。

至明代，海雲山鴻慶院尤在，並一直延續着古來摸石於池中、以求子之祥的民間習俗。由此，鴻慶寺亦成為成都官吏及文人春日遊樂的主要場所。另關於海雲山摸石求子之習俗，宋《歲華紀麗譜》有最早之記載：

二十一日。出大東門，宴海雲山鴻慶寺，登衆春閣、觀摸石。蓋開元二十三年（735）靈智禪師以是日歸寂，邦人敬之，入山遊禮，因而成俗。山有小池，士女採石其中，以占求子之祥。

從宋人的記載中可以推知，鴻慶寺的創建至少可上溯到初唐時期，於開元二十三年（735）示寂的靈智禪師恐為此寺的開山創寺之主。五代、宋代的成都士人是以祭祀祖師兼求子平安這一雙重目的而遊覽此地的。宋代文人遊海雲山鴻慶院多留有詩句，范成大有《三月二十三日海雲摸石詩》：“亂插山茶猶昨夢，重尋池石已殘春。”^④趙抃有《遊海雲山詩》：“縹緲齊雲閣，遙聞摸石池。物華春已盛，人意樂無涯。”^⑤宋祁《集海雲鴻慶院詩》：“地勝祠仍古，春餘物遍華。山雲時抱石，佛雨不萎花。”韓絳《遊鴻慶寺》詩：“喧闐觀士女，清曠入山林。佛界雲成寶，僧園地佈金。方塘探子石，高閣會賓簪”。^⑥足以見海雲山鴻慶寺是當時文人遊興的必至場所，其寺院規模及自然景色在成都亦是有代表性的。

十四、應天寺

位於成都東北部的唐宋時期寺院、創建及沿革不明。宋人《蜀錦譜》中記有“又以應天、北禪、鹿苑寺三處置場織造”之語，可知至宋代此三寺尚存於世。嘉慶《四川通志》卷三八“輿地志·寺觀”錄五代後蜀歐陽炯《題景煥畫應天寺壁天王歌》云：“錦城東北黃金地，故迹何人興此寺。”關於應天寺稍詳之記載，見宋郭若虛《圖畫見聞志》卷六近事“應天三絕”條，記云：

唐僖宗幸蜀之秋，有會稽山處士孫位，扈從止成都。位有道術，兼工書畫，曾於成都應天寺門左壁畫坐天王暨部從鬼神，筆鋒狂縱，形制詭異，世莫之與比。歷三十餘載，未聞繼其高躅。至孟蜀時，忽有匡山處士景煥，善畫。煥與翰林學士歐陽炯為忘形之友。一日，聯騎同遊應天，適觀位所畫門之左壁天王，激發高興，遂畫右壁天王以對之。（中略）成都人號為應天三絕也。^⑦

以上記事說明，晚唐及五代時期，應天寺確是成都較為重要的寺院，

孫位與景樸(煥)，都曾在此留有壁畫，並在成都地區有相當的社會影響。因此《四川通志》同樣所記的五代翰林學士歐陽炯題景煥畫應天寺壁天王之事，可以認為這確是承傳有緒的事實。此外，關於應天寺的詳細情況，記事中雖無具體綫索，然而從宋代畫史所記孫位作畫範圍多集中在青城山及鄉野一帶，以及景樸與歐陽炯“聯騎同遊應天”的語句，又“應天”之名多取於山間寺觀等特徵來判斷，應天寺似乎不應位於成都城內，可能在成都郊外山間一帶。而史料中所記北禪寺、鹿苑寺，其寺地在成都何處？無攷。

十五、多寶寺

在成都東城外十里。相傳魏晉時期自印度而來的千歲寶掌和尚曾居住於此。唐顯慶年間（656—660）重修，道因法師避蜀時亦滯留此地。該寺的沿革，民國《華陽縣志》卷三〇收錄釋□量撰《多寶寺石幢記》所記頗詳：

唐金頭陀重建，有解院，去迎暉門外東五里許，古有遺址，曰多寶寺。（中略）中去塔後有二十五丈許，乃寶掌禪師並僧衆靈塔在內。宣德乙卯（1435）大慈寺遭燬回祿，殿閣、廊廡蕩然荒墟。正統戊午（1438），量授職茲寺，歲至丙寅，其寺一新。欽蒙朝廷頒賜大藏經典，復請命建閣安置。工畢，量偕徒德裕詣闕謝恩，上嘉其誠，召見便殿，賜寶鈔三千緡為道費。辛巳歲回蜀，見茲解院殿堂傾圮，捨已資重建。周植松柏，竹樹萬計。（後略）

由此可知自明宣德十年（1435）大聖慈寺遭大災焚毀之後，至明正統及崇禎年間，多寶寺仍屢有興建，且規模漸大，與大聖慈寺在明清時代之處境形成了對照。

以上，主要攷察了唐末、五代及北宋時期成都地區有史料可查、或

在繪畫史上有過記載的諸家寺院。應該說這僅是其中的一部分，另如上面提及的北禪寺、鹿苑寺、大智院、附屬大聖慈寺的雪峰院、以張南本畫火而聞名的金華寺，以及畫史上所記成都地區各禪院等，因無具體史料可攷，均未置於探討之項。僅從以上的諸寺院創建及發展沿革的事例中，尚能注意到幾個特徵。首先，寺院的創設與繁榮多以唐宣宗大中年間的復法為界，至前、後蜀時期可謂寺院發展的頂峰。這種情況如實地反映出晚唐、五代時期則是西蜀佛教文化發展鼎盛時期的基本事實。其次，寺院的信仰形態有兩個來源，一是以主持寺院的高僧、禪師之所具經說及尊行而影響於民衆；二是基於歷史傳說，民俗好尚而醞釀出的寺院遊樂風氣的盛行，佛教信仰和地方習俗結合得十分緊密。致使當時成都的寺院，既是佛教活動的聖地，又是從帝王以至庶民的安樂嬉遊的場所。再者，寺院中多有蜀中著名畫家壁畫創作的記錄。但應看到，壁畫的製作數量遠勝於雕塑造像，相對於壁畫的繪製，造像製作的唯一記錄，僅見於金繩院歷時十數年之久塑造的五百羅漢像。應該承認，由於晚唐、五代時期宮廷及在野畫家的活躍，寺院中的壁畫創作一直是成都地區一個獨特的傳統。正如宋人姜如晦所記金繩院的情形時所言：“三殿繪事雖富，而像設少焉。”可見社會上對藝術鑒賞與好尚的目光多集中於寺院中那些具有高度技巧與表現力的壁畫作品。至於像淨衆寺（萬佛寺）寺迹中出土的大批精美的石刻造像之事，從當時社會對造型藝術社會功能之認識上講，佛像雕刻應屬於寺院中工匠們的“像設”之所為，似不在藝術鑒賞的範圍之內。因而在西蜀繪畫史上，極少能查到記載佛教雕刻家及所創造像作品的具體的記錄，這不能不說是研究西蜀寺院藝術的一個值得注意的現象。

在此，據歷代史料所記諸家成都寺院的情況，列以簡表，以期核實。
(參照表一)

表一 成都主要寺院簡表

寺院名稱	創建時代	位 置	出 典
安福寺	唐大中年間	城西	范成大《石湖居士詩集》卷十七、《蜀中廣記》卷五五引〔宋〕趙抃《成都古今記》、陸游《劍南詩稿》卷七、《同治成都縣志》卷十一。
昭覺寺	唐貞觀年間	城北郊	《成都文類》卷四、《同治成都縣志》、〔宋〕李旼《重修昭覺寺志》、《益州名畫錄》卷下張詢條。
聖壽寺	後漢	城西南	《天啓成都府志》卷三、《同治成都縣志》卷二。陸游《老學庵筆記》卷五、曹學佺《蜀中名勝記》卷一、《圖書見聞志》卷二。
祥符寺	五代	城內	《同治成都縣志》卷十三載〔宋〕吳師孟《大中祥符寺記》、《宋代蜀文輯存》卷三十八載馮楫《成都大中祥符院大悲像並閣記》。
信相院 (舊稱文殊院)	南朝	城內	《成都文類》卷四。
淨衆寺	唐代	西郊	《同治成都縣志》卷二、《蜀中名勝記》卷二、《蜀中廣記》卷八二、《全唐詩》卷六七五、《益州名畫錄》卷下姜道隱條。
移忠寺 (碑樓院)	唐代	城東郊	范成大《石湖居士詩集》卷十七、《嘉慶華陽縣志》卷二十一寺觀志、陸游《劍南詩稿》卷六。
大智院	宋代	城內	陸游《劍南詩稿》卷六遊大智寺。
寶曆寺 (韋泉建)	唐代	城內	《全唐文》卷四五三韋泉《寶曆寺記》、《全蜀藝文志》卷十七、《同治成都縣志》卷十一。
金繩院	唐代	北郊	《同治成都縣志》卷十三載姜如晦《金繩院五百羅漢記》、《全蜀藝文志》卷三十八載〔宋〕楊億《金繩院記》、《天啓成都府志》卷三。
鴻慶寺 (海雲寺)	唐代	東郊	嘉慶《四川通志》卷三十八、《蜀中名勝記》卷二、宋祁《景文集》卷十遊海雲寺、范成大《石湖居士詩集》卷十七、〔宋〕趙抃《趙清獻公文集》卷七。
梵安寺	隋代	西郊	《方輿勝覽》卷五十一、何宇度《益部談資》卷中、《正德四川總志》卷十二。
聖興寺	大厯初	城東	宋李大臨《聖興寺護淨門屋記》、《益州名畫錄》卷上，范瓊條。《方輿勝覽》、《成都志》、《同治成都縣志》、黃休復《茅亭客話》卷五。
應天寺	唐代	城東北	《蜀錦譜》、《嘉靖四川通志》、卷三八、郭若虛《圖畫見聞志》卷六近事。
多寶寺	唐代	東城外	民國《華陽縣志》卷三〇載《多寶寺石幢記》。
菩提寺	唐代	城南	段文昌《菩提寺置立記》(《全唐文》卷六一七)。



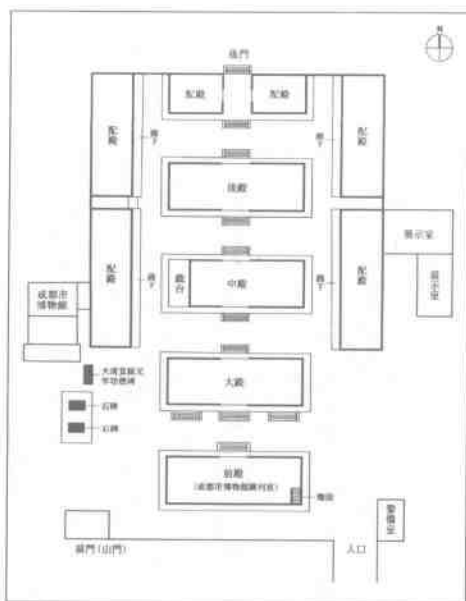
【圖二】大聖慈寺外景（著者攝影）



【圖三】大聖慈寺內·八十年代重修後的風景（著者攝影）

第二節 大聖慈寺的初創與建置沿革

大聖慈寺，又稱大慈寺。座落於成都市東南，現東風路一段的成都市博物館館址。1981年5月成都市人民政府公佈“大聖慈寺遺址”為市級文物保護單位。占地面積一萬一千五百三十平方米，建築面積為四千六百八十六平方米。當時的寺地面積，按今成都市位置，南至東大街，北抵慶雲街，東界城牆，西鄰商業場。現存建築有天王殿、彌勒殿、觀音殿、大雄寶殿和藏經樓，均為清順治至同治年間耗兩百餘年歲月陸續整修及擴建而成。自上世紀50年代始，又重修了五重主殿及回廊。現存的主要遺構大



〔圖四〕 現大聖慈寺（成都市博物館）
配置平面圖（著者攝影）

雄寶殿為單檐歇山式屋頂，抬梁式梁架，十四架椽屋，面闊七間，共三五米，進深三間共十三·二〇米。藏經樓為木結構重檐歇山式屋頂，抬梁式梁架，面闊七間，共三六·〇五米，進深五間共十七·八米。⁴³寺院遺迹內現無朝供香火，大殿建築現為成都市博物館的常設陳列室。〔圖二、三、四〕

在探討大聖慈寺的具體問題之前，首先有必要對這一寺院的稱呼做一整理。如前所記，大聖慈寺又稱大慈寺，作為一般認識，大聖慈寺是為正

式寺名，而大慈寺則是略稱，也是當地住民自古以來的習慣稱法。雖然這一解釋並不誤，但瞭解其確切的由來無疑對攷察寺院的沿革是有益的。

現存史料中最早見於大聖慈寺的記錄，當屬《全唐文》卷四百五十三錄貞元年間（785—804）劍南西川節度使章阜撰《再修成都府大聖慈寺金銅普賢菩薩記》。此《記》作於貞元十七年（801），表題為“成都府大聖慈寺”，但在行文中却記為“大慈寺”。⁴⁶由此似可理解為自唐代即出現了該寺之略稱。但在宋代史料中，全稱“大聖慈寺”者，則占壓倒多數，如黃休復《益州名畫錄》、《茅亭客話》、侯溥《壽寧院記》、張唐英《蜀檣杵》、志磐《佛祖統記》、贊寧《宋高僧傳》；李之純《大聖慈寺畫記》；范成大《成都古寺名筆記》等。而略稱“大慈寺”者，則僅有郭若虛《圖畫見聞志》一種。故北宋末年郭印撰《超悟院記》文中稱“成都大慈寺曰聖慈”。可見北宋時期已俗稱“大慈寺”，但正式寺名應稱“聖慈”不誤。值得注意的是，南宋時期以後的記載，幾乎都用略稱，像《歲華記麗譜》，鄧椿《畫記》寺，再很少能見到使用全稱之例。至元、明以後，則均略稱為“大慈寺”，如《蜀名畫記》、曹學佺的遊記著述及數種明清時代的成都地方志等。以上情形可以說明，在兩宋交替時期，見於文字記錄的大聖慈寺的稱呼起了相應的變化，即自南宋以後，其寺名均使用“大慈寺”俗稱，以致通行於以後明、清的著述之中。順便提及，本書中因多使用元代以前的早期史料，為使文中敘述內容一致，則一律使用“大聖慈寺”的正式名稱，而不使用簡稱。

一、大聖慈寺的緣起與初創

關於大聖慈寺的緣起、初創等早期的情況，由於史料甚少，則難以做出系統的、近於史實的描述。相比之，甚至不及前述尚有相應的寺史及僧傳等資料流傳的成都其他重要寺院。但大聖慈寺也不能說是無迹可尋。根

據若干史料中所涉及的此寺初創的年代，可規納為以下幾點內容：

其一，據民國《華陽縣志》卷三〇載釋口量於明成化十七年（1481）撰寫的《多寶寺石幢記》，文中雖記成都多寶寺的歷朝之廢興，但在篇首則云：

蜀為西南巨鎮，而大慈護國禪寺冠諸刹之首，在錦官城府中，蓋魏晉時千歲寶掌禪師禮峨嵋，寓大慈，究其由來亦遠矣。^⑤

另據民國版《峨嵋山志》卷四“高僧”條，亦記有：

千歲寶掌和尚，中印度人，於周威烈王十二年丁卯生，生時左手握掌，七歲祝髮乃展，因名寶掌。魏晉間來中國，入蜀禮普賢，留大慈寺。常不食，日誦般若等經十餘卷。

從以上資料可知，似乎早在魏晉時期，自印度來中土的千歲寶掌禪師曾親至峨嵋山，並滯留於大聖慈寺。這一記述如果按字面理解，大聖慈寺的初創應追溯至寶掌和尚來朝的魏晉時期。且與峨嵋山之佛教興起有着聯繫。現存於大聖慈寺藏經樓、在同治、光緒年間寓蜀的趙肇江所作楹聯中，亦有“此地是寶掌道場，越千年法宇重光”字句，可見其說法在蜀中的確造成過影響。^⑥關於千歲寶掌和尚，清蔣虎臣據明胡菊潭《譯峨嶺》續成的《峨眉山志》稱：

漢永和（58—75）癸亥六月一日，有蒲公者採藥於雲窩，是一鹿足迹如蓮花，異之。（中略）經投西來千歲和尚告之。答曰：此是普賢祥瑞，於末法中守護如來相教，現相於此，化利一切衆生，汝可詣（攝摩）騰、法（竺法蘭）二師究之。

又清嘉慶十八年（1813）版《峨眉縣志》中，據《諸經發明指月錄》稱其生歿年如下：

中印度人，周威烈王十二年丁卯生，至唐高宗顯慶二年（657）卒，住世一千七十二年，故世稱為千歲和尚。

以上記述中的千歲寶掌和尚事迹自是附會傳說，而非確有其人。且《高僧傳》中對這位來華如此之早的僧人則全無記錄，也未見有唐代以前的史料關於僧侶在峨嵋山創寺造佛的記載。至於千歲寶掌和尚“留大慈寺”的內容，則如《峨嵋山志》所記，把寶掌和尚的事迹附會於漢永平年佛教東傳這一佛教史上的大事件，而成都土人，又把大聖慈寺附會於蜀中頗為有名的顯靈於峨嵋普賢道場的寶掌和尚傳說，意在弘揚該寺之深厚的歷史淵源。由此不難看出，峨嵋山的“告千歲寶掌和尚”、“參謁騰、法二大師”的情節與在聖慈寺“千歲寶掌禪師禮峨嵋、寓大慈”一樣，是出於強調“大慈護國禪寺冠諸刹之首”之意，史料本身是靠不住的。不過這些內容却較早地從側面反映出了大聖慈寺區別於成都其他寺院的特殊地位。

其二，宋贊寧《宋高僧傳》卷十九，唐成都淨衆寺無相傳的記事中亦有關於大聖慈寺的若干內容：

釋無相，本新羅人也，是彼土王第三子，於本國正朔年月生，於郡南寺落髮登戒。以開元十六（728）年泛東溟至於中國，到京。玄宗召見，錄於禪定寺。後入蜀資中，謁智詵禪師。（中略）屬明皇遘難入蜀，迎相入內殿。供禮之時，成都縣令楊翌疑其妖惑，乃帖追至，命徒二十餘人曳之。徒近相身，一皆戰慄，心神俱失。頃之大風卒起，沙石飛颺，直入廳事，飄簾卷幕。楊翌叩頭拜伏，喘而不敢語。懺畢風止，奉送舊所。由是遂勸檀越造淨衆、大慈、菩提、寧國等寺，外邑蘭若鐘塔，不可悉數。^④

新羅國的無相禪師於唐開元十六年（827）泛海到中國，此後入蜀。在京城及在蜀中曾兩次受到玄宗皇帝的召見，並待以上賓之格。又無相入蜀後，赴資中謁見智詵禪師。禪宗五祖弘忍傳智詵，智詵傳無相，故為七祖。而在蜀中受玄宗召見之前，社會上又出現了成都縣令楊翌被無相禪師的法力所傾服的傳說。無相於“至德元年（756）建午月十九日無疾示滅，

春秋七十七。”⁴⁸由此可推算出，無相應生於唐高宗永隆元年（680），來華入成都時正值五十歲前後，可見《高僧傳》的記載當是有據可憑。上記的史料中“遂勸檀造淨衆、大慈”的記事，應是指成都縣令被無相所感服，並聽從無相所言建造了數座寺院之事。此後“蘭若鐘塔，不可悉數”，包括官寺在內的成都諸寺院皆由此應運而生。這些記載說明，大聖慈寺的創立則與在成都傳授禪法、名望甚高的無相禪師有關，時間應在唐玄宗蜀中避難時的至德年間（756—757），此時亦是無相禪師示寂之年。由此看來，無相恐未能看到大聖慈寺殿堂完工時的景象即已離世。上記的《宋高僧傳》無相傳接下來又說：

先是，武宗廢教，成都止留大慈一寺，淨衆例從除毀。其寺巨鐘乃移入大慈矣。泊乎宣宗中興釋氏，其鐘却還淨衆，以其鐘大隔江，計功兩日方到。明日方欲爲齋，辰去迎取，巳時已至，推挽之勢，直若飛焉。咸怪神速，非人力之所致也。原其相之舍利分塑真形，（中略）乃知相之神力自曳鐘也。

武宗的滅法，使包括無相禪師主持的本寺淨衆寺遭到毀滅，相反僅大聖慈寺得以保全，爲防止寺傳寶物遭到破壞，成都諸寺的寺寶遂流入大聖慈寺避難棲身。由此可想而知，武宗滅法以來，從大聖慈寺的規模到保有經典、文物及藝術品，其質、量皆超過了成都其它寺院，故大聖慈寺自唐代中期以後，在蜀中社會，尤其在佛教界一直能處於領先地位。當然像無相禪師等大德，曾爲寺院的初創起過先驅的作用，而這些寺院又借這些在蜀中德高望衆的高僧而揚名。

其三，宋志磐《佛祖統記》卷四十“肅宗”條載：

上皇駐蹕成都，內侍高力士奏，城南市有僧英幹，於廣衢施粥以救貧餒。願國運再清，克復疆土。欲於府東立寺爲國崇福。上皇悅，御書大聖慈寺額，賜田一千畝，敕新羅全禪師爲立規制，凡九十六

院，八千五百區。^④

完成於南宋咸淳五年（1269）的編年體佛教通史《佛祖統記》，其史料價值一向被學界所公認。此書中關於大聖慈寺的記載如果準確，對研究該寺歷史無疑具有其它任何資料所不能代替的價值。史料中值得注意的史實是：首先，玄宗避蜀之時，成都城南市的施粥濟貧的僧人英幹，通過內侍高力士奏上，願為恢復唐室，祈國之平安而創寺於府東。其次，唐玄宗為此賜田一千畝，並御書“大聖慈寺”寺額；再者，玄宗又敕新羅國的全禪師為此寺籌劃建置。最後記其寺院規模為九十六院，八千五百間的殿堂配置。如果按字面理解，寺的敕建亦是在玄宗避亂幸蜀時的至德元年及二年（756—757）之間。關於僧人英幹，則無史料可攷。而對於新羅全禪師，《佛祖統記》於同卷同條接下來又說：

全禪師後往池州九華山坐逝，全身不壞，骨如金鎖，壽九十九零十二月。

可見新羅的全禪師為大聖慈寺“立規制”之後似離蜀赴江南，再未歸蜀，故蜀中歷代的山志及方志的釋道部中對此人均無記載。又關於寺院規模的記述內容，按史料撰述的先後當是源於北宋李之純《大聖慈寺畫記》。然而，這一史料中，其事實關係最緊要之處則記述得頗為模糊，雖提及玄宗入蜀之特定時期、建寺之動機、賜額、贈田及立寺制等事，却看不出此時的大聖慈寺是初創或是依舊迹再興。抱此疑問，若再進一步查尋，北宋的畫史中亦有如下若干之綫索。

其四，北宋黃休復《茅亭客話》卷四“勾生”條：

益州大聖慈寺，開元中（714—741）興創，周迴廊廡，皆纍朝名畫冠於坤。東廊有維摩居士堂，蓋有唐李洪度所畫。其筆絕妙。^⑤

這裏清楚地說明了大聖慈寺興創是於唐玄宗的開元年間，其所記具體年代比《佛祖統記》的“上皇駐驛成都”時的至德二載（757）早了近五十年。

而且，文中又記位於大聖慈寺東廊的維摩居士堂，又唐畫家李洪度所畫壁畫。關於李洪度，再查黃休復《益州名畫錄》卷上“李洪度”條可知，其人確實於唐憲宗的元和年間（806—820）於大聖慈寺東廊下維摩詰堂畫過“帝釋”、“梵王”。^④這在為大聖慈寺創作壁畫的畫家中是時間較早的。上引畫史尤其值得注意的是“興創”一詞的使用，至少可能察知該寺的始創不在玄宗避蜀的至德年間，而可上溯到玄宗執政初期的開元時代。至於到九世紀初的李洪度時代，大聖慈寺已是呈“周迴廊廡，皆累朝名畫冠於坤”的景象了。

同樣是黃休復本人的著述《益州名畫錄》卷上“盧楞伽”條，又記大聖慈寺之事云：

楞伽者，京兆人也。明皇帝駐蹕之日，自汴入蜀。（中略）至德二載起大聖慈寺，乾元初（759）於殿東西廊下畫行道高僧數堵，顏真卿題，時稱二絕。

按“至德二載起大聖慈寺”的“起”字理解，亦可解釋為與前記《佛祖統記》的說法同樣，大聖慈寺當始創於至德年。然而同是一人所記，如何理解對同一寺院的“起”與“興創”所包括的含意？就目前的資料所限，則很難作出正確的判斷。不過，以黃休復長年居於成都，並專心致力於畫史研究，其生存時代又距唐代相去不甚遠等有利條件來看，黃休復的記述應該是可信的。由此是否可以解釋為：“興創，則是該寺的草創或初建之意；“起”則是在此基礎上再興或擴建。即，大聖慈寺初創於唐玄宗的開元時期，經半世紀後至唐肅宗的至德年，又以玄宗的蜀中避亂為發端而大加改建，作為通常的寺院發展脈絡，這應該說是很自然的，也是能够成立的。至於文中所記盧楞伽在至德二載（756）大聖慈寺大規模興建兩年後的乾元初年（759）、於殿東西廊畫“行道高僧”數堵之事，亦可想像，大聖慈寺主殿興建竣工後，特邀自京城隨玄宗入蜀的名手，於通往主殿的廊下

繪製歷史上弘揚佛法、或對大聖慈寺的創建作出過貢獻的高僧大德之肖像，以資竣工紀念，並由玄宗朝享有盛名的書家顏真卿為之題記，這一活動亦是順理成章之舉。此外，又據范成大《成都古寺名筆記》：

自中三門，北至水陸院，東至如意輪正覺院，系高力士同僧英幹建。（中略）前廡東壁，畫起寺金和尚、高力士像。

也明記寺中以中三門為中心的廣闊的寺地是由宦官高力士同開寺僧英幹所建。而前廡東壁畫“起寺金和尚像”亦是一條重要線索，似乎寺的創建又與被稱做“金和尚”的寺僧有關。查同治《重修成都縣志》卷七“仙釋”條，對其人略有描述，文云：

金和尚，一統志：成都僧，遂稱圓覺參師，解授以二訣，圓覺有悟，歸見端相坐化。

雖然尚無更詳之史料瞭解金和尚其人。但據南宋的范成大所記的金和尚之名，應也是大聖慈寺創建初期建寺造佛的重要人物，當引起注意。

以上所記四、五種宋代以後的關於大聖慈寺初創的史料，除第一種千歲寶掌和尚的傳說不能直接予以憑信以外，其餘幾種，若略加綜合即可發現，該寺在成立初期，有異國高僧的傳教，現職官僚的提倡，施貧僧的發願，宦官的推薦，皇帝敕賜寺額與土地，以至來自於京畿及當地著名畫家的助興作畫，此一連串的活動則體現了唐代極為典型的官寺成立經緯與發展過程。雖然該寺的初創歷史根據現有的零星線索，最早隻能追溯到唐代的玄宗朝初期，但又隱約可見此寺在南北朝時期則已顯現雛形，隻是其緣起沒有資料可證，無以描述其原由而已。

二、大聖慈寺的歷史沿革

對於大聖慈寺的歷史沿革，與前述關於該寺初創的資料同樣，史料亦十分稀少，除唐宋時代由官僚、文人撰寫的少數幾篇《碑記》、明清的方志

外，其餘則是兩宋繪畫史料在記錄寺院畫迹的同時，隱約透漏出的若干形迹。下面，首先就前兩種史料對大聖慈寺的歷史沿革做些分析。

可以想像，自大聖慈寺至德二載興建以來，以驚人的速度，建設了主院與寺周圍的別院。至唐代中晚期，已是殿堂林立。按北宋人李之純所記：“總九十六院，按閣殿塔廳堂廊房，無慮八千五百二十四間。”在其九十六院之中，從唐宋史料中能攷見其名目者，則有八十院以上。其諸院中，佛學宗派、住持高僧的國長佛學講座，就有七十三座，諸院所藏《大藏經》計十二藏。^⑧此外，造像供養、殿堂的裝飾主題、信眾遊客的社會層次，亦呈現出了極為紛紜繁雜的形態。首先來看該寺唐代的建置及造像信仰活動。前面已提及，唐貞元十七年（801），唐德宗時劍南西川節度使章阜，為大聖慈寺普賢閣的整備竣工撰寫了《再修成都府大聖慈寺金銅普賢菩薩記》，文中記其閣中普賢像製作經緯云：

大慈寺普賢像，蓋大煦和尚，傳教沙門體源之所造也。儀和天表，製作神工，蓮開慈顏，月滿毫相。（中略）大曆初（766），有高行僧不知何許人，曰斯像後十年而廢，二十年而復興。我今皇帝神聖纂圖，詔四方藍宇，修舊起廢，斯其明效也。^⑨

由此可知，普賢閣至少創立於大曆年間（766—779），在章阜二十一年的鎮蜀生涯中的貞元十七年（801），普賢閣僅有一次大修，此閣之成立在大聖慈寺主院所立閣殿中當是最早的。而大聖慈寺中的普賢信仰，當與唐初興起的參禮峨嵋山普賢道場的活動有着十分密切的關係。中唐時期，蜀中在淨土思想逐漸普及的同時，於大聖慈寺造立“蓮開慈顏，月滿毫相”的普賢像，則體現了《法華經》經說中以教化衆生，修菩薩道以保佑持經者的普賢菩薩信仰在蜀中社會流傳的形態。

唐文宗太和四年（830）任劍南西川節度使的李德裕，曾於長慶二年（822）為大聖慈寺資福院作《資福院記》，此院為唐丞相鄒平公段文昌任

職於章阜鎮蜀期間，捨先人故宅而建。^④李德裕於文中記此院之情形：

固朽宅者，如來之乘斯遠。孰若歸於淨土，環以香林。乃購之於官，以爲精舍，又以桑門之上首者七人居之，所以證迷途而資夙植也。殿堂層立，軒房四注，鎔金作績，仿佛諸天。^⑤

此院正是《舊唐書》卷一六七段文昌傳中所記“文昌於荆、蜀皆有先祖故地，至是贖爲浮屠祠”之場所。可知在大聖慈寺的寺院配置成立期，在此開設別院者乃有唐代官位顯赫之中央官僚，這些人也是捨宅爲寺、崇護佛法的信者。因地位顯赫，故所建院舍實具有相當的規模。

至宋代，隨着四川地區密教信仰的流行，大聖慈寺中作爲密教道場亦發起了以大悲閣爲中心的新的營造事業。蘇軾爲此作《大聖慈寺大悲圓通閣》記云：

成都，西南大都會也，於佛事最盛，而大悲之像，未覩其傑。有法師敏行者，能讀內外教，博通其義，欲以如幻三昧爲一方首，乃以大旃檀作菩薩像，端嚴妙麗，具慈愍相，手臂錯出，開合捧執，指彈摩拊，千態具備，手各有目，無妄舉者。復作大閣，以覆菩薩。雄偉壯峙，工與像稱，都人作禮，因敬生悟。^⑥

此篇中“予遊於四方二十餘年矣”，即參攷蘇軾於嘉祐二年（1057）離蜀的時間推算，該文應作於北宋元豐年時期（1078—1085）。從文中所記“成都，佛事最盛，而大悲之像，未覩其傑”的內容看，大聖慈寺中應是首次建造如此規模之大的千手千眼觀音像。尤值得一提的是，這尊巨大的旃檀木製、又經彩繪的千手觀音造像，在完成之後又爲之建以高層閣樓，即使用了先置造像後配閣殿的中國獨特建塔造佛的傳統方式，反映出當時密教觀音信仰普遍流行的社會要求，以及北宋時期密教造像製作的趨於大型化的傾向。此外，蘇軾又撰有《中和勝相院記》和《勝相院經藏記》。中和勝相院，亦爲大聖慈寺一別院，初名中和，後賜名勝相。此院爲蘇軾同

宗兄、寶月大師惟簡所建，惟簡並在大聖慈寺中建有勝因院。關於惟簡其人，宋人文同在為其所作《勝因院記》中記為：

惟簡性顛潔，所趣端慎，守僧律，作佛事，癯形晦面，不避風雨，遠近四衆咸宗仰之。既至此地，乃圖崇飾，伐木鑿崖，大輯材礎，構廣廈，設尊像，儲秘典，納淨侶，凡所欲有，一一完俱。^⑧

可見惟簡大師在當時不僅德高望衆，而且對寺院之經營亦不遺餘力。蘇軾在《中和勝相院記》中說：

惟簡，則其同門友也，其為人，精敏過人，事佛齋衆，謹嚴如官府。（中略）而此院又有唐僖宗皇帝像，及其從官文武七十五人，（中略）而畫又皆精妙冠世有足稱者。^⑨

從中可知中和勝相院絕不是一般的招提建置，而是類似官寺的規模宏大的寺刹。而院中保存了“精妙冠世”的僖宗皇帝及文武君臣肖像，也顯示出了其有傳統名寺的藝術氛圍。蘇軾在《勝相院經藏記》中又記：

大聖慈寺，故中和院，賜名勝相，以無量寶，黃金丹砂，琉璃真珠，旃檀衆香，莊嚴佛語、及菩薩語，作大寶藏。^⑩

這就更具體地說明了僅大聖慈寺一別院在宋代的侈華就達到了相當的程度。而由北宋皇室“賜名勝相”的情形來看，亦與惟簡的蜀中名望及複雜的社會背景有着必然的聯繫。

再以北宋時期創建的，在壁畫創作上負有盛名的壽寧院為例。宋神宗時任成都府教授的侯溥，於熙寧元年（1068）曾撰《壽寧院記》一文，對院之景象及沿革有如下記述：

此固壽寧院荒蕪於昔而盛於今歟？何謂之盛？院莫大乎繼承，而僧患夫寡。今有文皇仁廟之麗翰，章聖之文章，以思歲祗一人，師徒綿綿，日營月修，是故書有完藏，像有宏宇，入其門而柱石潔然，及其中囿而草木修然，其為殊尤盛而得之天人者。有石楹尺，而塔之形

影嚆焉。(中略)有孫知微之筆，鬼神恐其暴形，日星恐其運行，林木恐其發生，濤浪恐其奔鳴。(中略)其為生者，有溫江四夫之田，始終張忠定公詠之所畀，而成於馬正惠公知節之所奏，此其所為日盛也。初，淳化寇竊之後，院為廢田。(中略)而得僧希白，遂奏求賜今院名。(中略)獨完藏經，成於其孫文蘊大師重巽，而藏經之堂繼成於重復之手。^④

由此可知，在宋代大聖慈寺諸院中頗有影響的壽寧院雖由來久遠，但却在宋初淳化、咸平年間(994—1000)的兵亂中化為廢田。後張詠鎮蜀時求敕賜院名，僧人希白及法孫文蘊、重復等人完成藏經樓，因“師徒綿綿，日管月修”，以至熙寧年間(1068—1077)已是“殊萬絕盛”。而孫知微所作“熾盛光九曜”，又是大聖慈寺保存壁畫中世人皆知的傑作。壽寧院的興衰，如實地反映出北宋時期大聖慈寺發展的基本面貌：其一，經過咸平兵事這一場浩劫（此次兵難對大聖慈寺來說遠超出唐武宗滅法）之後，寺中眾多的殿院化做灰燼。其二，雖然沒有確切資料說明大聖慈寺本身受北宋朝廷敕賜等情況，但壽寧院的事例可以證實，北宋的官僚與大聖慈寺諸院之間曾有着密切的往來，故壽寧院之“奏求賜今院名”當是一種比較普遍的現象。其三，幾乎重要的寺院都保有當時的著名畫家所繪製的作品作為鎮院之寶。除此之外，侯溥的《壽寧院記》中，還說出了大聖慈寺的一種特殊的現象。文中記云：

佛以靜為樂，故凡塔廟皆潔精謹嚴，屏遠俗紛。獨成都大聖慈寺據闔闔之腹，商列賈次，茶爐藥榜，棚佔筵專，倡優雜戲之類，全然其中。以遊觀之多，而知一方之樂也。^⑤

文中指出，佛學思想主張以“靜”為心源，特別是禪宗本自清靜，因此寺院多設在遠離塵囂的山林野澤，且塔廟之建置整潔有緒，合於經說之謹嚴規制。然而大聖慈寺則是位於成都城內，四周受世俗之侵染。隨着宋代商

品經濟的發展，都市間形成的新興市民階層的豐富生活導致了佛教日益世俗化，使大聖慈寺不僅是修持佛道的聖地，又成為商賈、藝人、工匠、醫巫等進行貿易往來及獻技之處，也是社交宴飲、遊興娛樂的場所。如李之純所說：“四方之人至此者，徒見遊手末技於憧憧湊集，珍貨奇巧，羅陳如市。祇以為嬉戲街鬻之所，而不知釋子隸學誦持，演說化導，亦無虛日。”⁶⁵可見宋人已經注意到了大聖慈寺在寺院發展的傳統性格上，與一般的墨守清規戒律的寺院有着相當大的差別，這在把握大聖慈寺的發展性質上尤其值得注意。

此外，作為大聖慈寺別院的嘉祐禪院於宋代的復興，亦是較為典型的。據宋熙寧年間任知成都的馮京於元豐三年（1080）撰寫的《嘉祐禪院記》所載，嘉祐禪院古稱之“毘盧”，後蜀近密王處回捨宅為寺，經五代，宋初之兵亂，僅存“敝屋十數楹”。關於宋代此院之再建，馮京記云：

嘉祐二年，端明殿學士宋公守成都，始命長老齊海開堂講法，十方住持。七年（1062），詔賜今額。（中略）於是，募信者建法堂、僧堂、香積厨，六年後而成。（中略）乃建寶殿以嚴尊像，購經典以備誦持，闢三門以示趨向，立丈室以延叩請。有太廟齋郎遊之才為起藏殿，以秘教乘。新津張氏壽亨施田七十畝，以助歲供。都人王守慶入圃畦八畝，以廣院基。（中略）凡為屋百五十楹，居者得所安，學者蒙所益，始於都會號大道場。⁶⁶

嘉祐禪院的前身，即晚唐或五代時期的“毘盧院”的情況，於史無攷，畫史亦不載其名，似乎並無重要殿堂及壁畫殘存。然而至北宋中期，由於鎮守成都的宋祁囑僧齊海開堂講法，遂被詔賜寺額。又由信者的捐助，則發展成有殿宇百五十楹、在成都頗有名氣的“大道場”。其中法堂、僧堂、寶殿、藏殿等建築規制完備，且尊像的配置及經典收藏也具有一定規模。僅以嘉祐禪院這一“大聖慈寺”“凡九十六院”之一所別院為例，即可窺見大

聖慈寺至宋代，又復興為相當繁盛的面貌。但與晚唐、五代所不同的是，相對於前代寺中多以殿、閣、梵剎作為寺院主體的官寺建造傳統，宋代以後則多由僧侶個人捨宅施田，以大建別院道場，意在講法募眾。又寺院規劃雖不及像多由貴族、王室發願興建大型殿堂的五代時期那樣宏大，但寺院附屬的別院總數及寺院整體面積，都比以前有顯著的擴大。換言之，如果說唐、五代時期大聖慈寺的建置注重整體“質”的話，那麼，至宋代以後則以“量”的創產為特徵，無論是別院的興建或是在壁畫的製作上都有如此趨向可尋。

又北宋末年郭印撰《超悟院記》中，較具體地記載了大聖慈寺於北宋政和二年（1112）時因火災再建超悟院時的情況：

成都大慈寺曰聖慈，唐至德初所建也。合九十六院，地居衝會，百工列肆，市聲如雷。政和二年（1112）冬，火其傍小院十有六。府帥席公旦請於朝，頒緡錢改建超悟、宣梵、嚴淨三剎，使學禪者居超悟，學律者居宣梵，學講者居嚴淨，而超悟則命僧文英主之。英承灰燼之餘，鳩工庀徒，創建禪宇，凡為屋千楹，且闡龍宮具藏貝葉，規模恢敞，氣象雄特。始成而旁院復火，勢且延及。師亟白府，毀正寺之三門以絕之，請後自建。火乃止，而三門復新，師用力勤矣。院始無田。⁶

上記史料中值得注意的是，首先，對大聖慈寺的創建也認為是“唐至德初所建”，與其它宋代史料相吻合。其次，文中稱該寺於政和二年（1112）冬，別院十六院毀於火災，藉此在被焚舊址上改建為專為研究禪學、律學及講經所置的超悟、宣梵、嚴淨三院，由僧文英主之。其規模“凡為屋千楹，規模恢敞，氣象雄特”，可見政和二年的火災在該寺的歷史沿革中當是一次不小的事件，其建築的配置規模亦由此發生了若干變化。以上史料均表明，於北宋的中晚期，大聖慈

寺的建寺事佛活動似乎達到了又一次的高潮，宋代碑志資料上記載的大聖慈寺所屬諸別院多成立於這一時期，且記住持高僧的情況亦比前代略為具體，這些資料多少為攷察大聖慈寺宋代的建置沿革情況提供了依據。

元代以後，則很少能見到直接記錄大聖慈寺的碑志或筆記著錄資料，而明代的遊記著述中，雖有關於該寺的內容，但多是由前代的著述中抄錄而成，故史料價值有限。這其中，成都地方志的資料中有數條簡略記有大聖慈寺的歷代沿革及元代以後的興衰情況的記錄。如明嘉靖二十一年（1542）成書的《華陽縣志》卷二十一“寺觀”條記：

大慈寺，治東城內棗市街。原採《佛祖統記》，唐玄宗幸成都，沙門英幹施粥救貧餒，敕建大聖慈寺。凡九十六院，八千五百區，並書“大聖慈寺”四字額。明宣德乙卯（1435）毀於火，正統丙寅重修。^⑥又據清雍正十一年（1733）刊《四川通志》卷三八“華陽縣”條中所引：

大慈寺，在縣東，唐至德間建。明皇書大聖慈寺四字額，明末兵毀。國朝順治間重修，知府冀應熊扁書大慈寺三字。

《天啓成都府志》卷三“建置志·寺觀”條亦記有：

大慈寺，府城東門內，唐至德間建。玄宗書大聖慈寺四字尚存。

綜合以上方志史料亦可知，關於大聖慈寺創建的記載基本源於《佛祖統記》及黃休復之說，即於唐肅宗的至德二載（757），玄宗避亂成都時，由沙門英幹施粥以賑救貧餒，為國崇福，而請立寺。於是玄宗賜書“大聖慈寺”寺額，此寺額至少傳至明熹宗的天啓年（1621—1627）尚存。^⑦關於明宣德年大聖慈寺遭火焚一事，又據撰於明成化十七年（1481）的《多寶寺石幢記》的記事，其云：

宣德乙卯，大慈寺遭遇回祿，殿閣、廊廡蕩然荒墟。正統戊午（1438），量授職茲寺，歲至丙寅（1446），其寺一新。^⑧

這一記述之年代，僅距寺之失火事件不足五十年，當時的“殿閣、廊廡蕩然荒墟”的悲慘景況，當是事實。而事隔不久（明英宗正統三年，1438），上記《多寶寺石幢記》的撰者量，則主持了大聖慈寺的復興。至正統十一年（1446），則完成了失火後的第一次修繕，使該寺重葺一新，此後又經兩百年，至清初順治年間（1644—1662），終於又進行了寺史上最後一次頗具規模的修復。

第三節 大聖慈寺的齋會及文化娛樂活動

唐宋時期的成都大聖慈寺，不僅規模宏大，佛事極盛，又是一個從皇室以至市民，在文化生活中不可缺少的娛樂場所和繁榮的貿易市場。蜀中的經濟文化信息，多由此而傳播，影響於巴蜀各地以至全國。作為本書的探討課題，關於大聖慈寺在造寺奉佛的背景下出現佛教美術製作及藝術家薈萃的盛況，則別闢專章詳述。這裏，僅就其它圍繞大聖慈寺而發生的一些特殊現象，據現有史料做些敘述。

一、大聖慈寺與唐、五代皇室的關係

衆所周知，五代期間，偏安四川的前、後蜀皇帝都曾積極地提倡或親自參與過蜀中文化復興的社會活動，為當時的社會文化發展，客觀上創造了一個有利的條件。正像北宋的君主對京城大相國寺的崇奉以及營造藝術之殿堂玉清昭應宮一樣，在西蜀地區，則是以大聖慈寺為本據，進行過一系列的祭祖朝謁、遊觀宴飲等社會政治活動，並為此對大聖慈寺極力建置，使其事實上具備了“皇家寺院”的特性。

關於前、後蜀皇室對大聖慈寺經營之記載，最早的記錄見於宋黃休復《益州名畫錄》卷上“趙德齊”條。文中記，唐昭宗的乾寧初年（894），前

蜀高祖王建因嘆“府城精舍不嚴，禪室未廣”，“遂於大聖慈寺大殿東廡起三學延祥之院，請德齊於正門西畔畫南北二方天王兩堵。光化年（898—901），王蜀光主受昭宗敕置生祠，命德齊與高道興同手畫西平王（李晟、德宗朝名將）儀仗。（中略）蜀光天元年（918）戊寅歲，王蜀先主殂逝，再命德齊與道興畫陵廟、鬼神、人馬及車輅儀仗、宮寢嬪御一百餘堵。”⁶⁸

由此可知，前蜀高祖王建在任西川節度副使期間，已在寺的中心大殿的東側建造了三學延祥院。至光化三年（天復元年，901）、進封西平王的王建，受唐昭宗敕賜，又於該寺設置生祠。並命晚唐成都的壁畫名手趙德齊及高道興等繪製了數量驚人的頌揚唐王室文武朝臣及后妃嬪御等人物肖像。此外，同書卷上“盧楞伽”條，又記由京師隨玄宗帝入蜀避難的畫家盧楞伽曾於乾元初（758）在殿東西廊畫過“行道高僧”數堵，顏真卿並為此題記。而王建於乾寧元年（894）建此三學院時，“不敢損其名畫，移一堵於院門南，移一堵於北門，一堵於觀音堂後。此行道僧三堵六身畫，經二百五十餘年，至今宛如初矣。”⁶⁹

上述兩條史料相對照，可知三學延祥院建在大聖慈寺前寺中央大殿的東側，並拆毀東廊而成，但未敢損毀盧楞伽及有顏真卿題記的高僧像壁畫而使之移至別所。此三學院的建設，當能窺見前蜀政權在成立之前，即與大聖慈寺有很深的關連。至光化年（901），王建在稱帝之前，則選定大聖慈寺位於寺院中心的寺地設置了生祠。

大聖慈寺與唐室政治上的往來，又可追溯到唐元和年間（806—820），唐憲宗朝的宰相、府主相國武公元衡曾“請於大聖慈寺東廊下維摩詰堂內畫帝釋、梵王”。⁷⁰僖宗皇帝避黃巢之亂入蜀，至“回鑾之日，蜀民奏請留寫御容於大聖慈寺，（中略）宣令中和院上壁及寫隨駕文武臣僚真。”⁷¹又前蜀的王建時期，“模寫大唐二十一帝聖容，及當時供奉道士葉法善、禪僧一行，沙門海會，內侍高力士於大聖慈寺玄宗御容院上壁。”⁷²王建入成都執政時，首先至

該寺的中和院謁見由蜀民題議，常重胤所繪的僖宗畫像。後蜀先主的孟知祥初至成都，亦來拜之。據宋句延慶輯《錦里耆舊傳》同光四年（926）條載，正月甲戌知祥到府，“戊寅魏王以孟公至大慈寺，拜僖宗御容。又至延祥院見僞蜀少主真容，並令掃抹，塑北方天王一身，至今存焉。”^②

孟知祥所拜謁的僖宗御容，正是五代翰林寫貌待詔宋藝於大聖慈寺玄宗御容院上壁所畫之像。而上文“延祥院見僞蜀少主真容”，則又見《益州名畫錄》卷中“阮知誨”條。在孟知祥執政時期任宮廷畫家，且官位達至銀青光祿大夫兼御史大夫的阮知誨：

孟氏明德年，寫先主真於三學院真堂內，寫福慶公主真，王請公主真於內廷。

又同書卷中“張孜”條亦記：

孟先主明德年，於大聖慈寺三學院置真堂，孜曾與故東川董太尉璋寫真，先主惡之，不為寫己。乃命阮知誨獨寫己真。

兩條相參，對孟蜀時代的宮廷畫家在大聖慈寺按君主旨意作肖像的事例看得十分清楚。孟知祥因張孜畫過自己的宿敵、劍南東川節度使董璋，則對畫家產生憎嫌，遂令阮知誨專為自己作像，十分形象地反映了於大聖慈寺三學院設置的皇室生祠在統治者心目中所處的位置。

至後主孟昶時代，於大聖慈寺大興其上述的諸般活動則有增無減。《宋史》孟氏世家附李昊傳：“大了就知祥真容院，圖三品以上文武於東西廊。”^③范成大《成都古寺名筆記》記土地堂有古迹“孟蜀主真”，而至南宋時，已不能辨其作者。廣政末年（960—965）孟昶又在大聖慈寺華嚴閣設置真堂，並命翰林待詔為其再繪群君肖像，但畫未畢，成都被北宋所破，孟昶亦隨之離蜀入宋。《益州名畫錄》卷中“李文才”條記云：

廣政中，主置真堂大聖慈寺華嚴閣後，命文才寫諸親王文武臣僚等真。（中略）畫未畢，聖朝弔伐，畫已除毀。

其中“盡已除毀”，當指孟昶置於華嚴閣後的供奉先主的真堂，恐北宋政權執政於成都後不久，即被拆毀。

此外，前、後蜀時期，皇室不僅是在寺中所設的生祠或真堂中進行祭祀先祖及唐皇帝等活動，爲了維持政權、籠絡文武臣僚及社會各階層，亦以大聖慈寺爲遊興宴飲之場所。宋張唐英《蜀檮杌》卷三“後蜀先主”條記云：

明德元年（935）六月，（先主）往大慈寺避暑，觀明皇、僖宗御容，宴群臣於華嚴閣下。^⑧

又明曹學佺《蜀中名勝記》卷二，亦引《蜀檮杌》記云：

孟知祥明德元年六月幸大慈寺避暑，觀明皇、僖宗御容，已，宴群臣於華嚴閣下。孟昶廣政元年（938）上巳，遊大慈，宴從官於玉溪院，賦詩。^⑨

由此可見，皇室在祖先祭拜之餘，也極爲重視利用大聖慈寺開展的各種文化活動。當然除宴飲、賦詩之外，最重要的一項當屬後述的於大聖慈寺進行的大規模的壁畫鑒賞活動了。

二、大聖慈寺的民間文化及商業活動

唐宋時期，圍繞大聖慈寺出現的各種民間往來及交易活動更是豐富多彩。宋人郭印《超悟院記》中形容此寺“地居衝會，百工列肆，市聲如雷。”^⑩同是宋人的侯溥，於《壽寧院記》中亦說“成都大聖慈寺，據闔閭之腹，商列買次，茶爐藥榜，篷佔筵專，倡優雜之類，坌然其中。”^⑪

《天啓成都府志》卷三四附錄宋知益州田況的《成都遨遊詩》中，則輯錄了此人詠贊大聖慈寺年間的集市及慶事的律詩數首，其一云：

二月八日大慈寺前蠶市。九日大慈寺前蠶市。三月十四建乾元節道場。七月六日晚登大慈寺觀夜市。七月十八日大慈寺觀施蘭盆。冬日朝拜天慶觀會。^⑫

蠶市，是唐宋時期最早出現於四川地區、以買賣蠶具、農具為主，兼以進行其它器物百貨交易的定期集市。宋代的成都蠶市每年從正月至三月舉行多次，舉行的地點在城東部則有大聖慈寺。宋黃休復《茅亭客話》卷九“鬻龍骨條”記蜀中蠶市的風俗起源云：

蜀有蠶市，每年正月至三月，州城及屬縣循環一十五處。（中略）耆舊相傳，古蠶叢氏為蜀主，民無定居，隨蠶叢所在致市居，此遺風也。又蠶將興以為名也，因是貨蠶農之具及花木果草藥什物。^⑥

又《資治通鑑》卷二五三僖宗乾符六年條胡三省注云：

成都城中鬻花、果、蠶、器於一所，號蠶市。^⑥

明曹學佺《蜀中名勝記》卷二引《方輿勝覽》云：

成都在蠶叢之國，其民重蠶事。故一歲之中，二月望日，鬻花木，蠶器，號蠶市。五月鬻香藥，號藥市。冬月鬻器用者，號七寶市。俱在大慈寺前。^⑥

《蘇軾詩集》卷四載《和子由蠶市》詩中，亦說出了成都蠶市交易的發生背景：

蜀人衣食常苦艱，蜀人遊樂不知還。千人耕種萬人食，一年辛苦一春閑。閑時尚以蠶為市，共忘辛苦逐欣歡。

可見蠶市在成都是一項很古老的，有着地方承傳的民間習俗，而交易場所選在大聖慈寺，則是了四川地區小手工業者和農民的遊樂活動多選在正月以後農閑時商品交易與結合寺院朝拜的產物。又正像蘇東坡所說，四川由於地狹人多等自然條件的限制，下層市民解決衣食問題已是費盡艱辛，而唯一的娛樂則是嬉遊蠶市，這其中自然包括在大聖慈寺中所進行的佛事活動。

前記的《方輿勝覽》中，又載大聖慈寺在五月又出現藥市。《資治通鑑》卷二五三僖宗乾符六年條胡三省注曰：

成都在中(中略)鬻香、藥於一所，號藥市。

可見蠶市和藥市是為成都的兩大集市。對成都的藥市情況，宋代的筆記史料中尚能見其若干記載，如宋蔡繼《鐵圍山叢談》卷六記云：

成都故事，歲以天中重陽時開大慈寺，多聚人物，出百貨其間，號名藥市者。^⑤

又宋莊綽《雞肋編》卷上記成都歲時習俗中說：

成都(中略)至重九藥市，於譙門外至玉局化五門，設肆以貨百藥，犀麝之類皆堆積。府尹、監司皆五行以閱。又於五門之下設大尊，容數十斛，置杯杓，凡名道人者，皆恣飲。如是者五日。云亦間有異人奇詭之事。方太平盛時，公私富實，上下佚樂，不可一載也。^⑥

此外，對上記史料中所述成都藥市中藥材的交易品種及採集地點，宋張世南《遊宦記聞》卷二載：

犀出永昌山谷及益州(中略)，世南頃遊成都，藥市間多見之。詢所出，云來自黎、雅諸蕃及西和、宕昌，亦諸蕃寶貨聚集處。^⑦

以上的宋人記事，或是親眼所見，或是所錄傳聞，但都把出現在成都大聖慈寺或玉局觀的藥市作為一種並非尋常的社會現象來記錄，可知藥市是成都在春秋兩季舉行的、以交易各種野生藥材為主的重要的定期集市。集中成交的藥材，不僅來自蜀中各州縣，也有遠自西南邊疆及南亞地區的珍貴藥材。成都藥市，與蠶市同樣，既是西蜀地區藥材交易的中心，又是日常百貨的交易市場。同時，隨着與西南邊疆及南亞地區文化交流，可以想像還應該包括數量不少的宗教文物在內。

關於地方官僚及社會各階層人士在大聖慈寺中遊樂宴飲的情況，《歲華紀麗譜》的記事較為具體，其書按歲時記錄北宋成都地方官僚及市民於成都各處、按各種民間節日盡情遊樂之景象。其文篇頭則云：

成都遊賞之盛，甲於西蜀，蓋地大物繁而俗好娛樂。凡太守歲時宴集，騎從雜沓，車服鮮華，倡優鼓吹，出入擁導。（中略）及期則士女櫛比，輕裘袷服，扶老攜幼，闐道嬉遊。

文中又具體地記錄了遊樂大聖慈寺的日期及內容，節錄如下：

今以元日為始而第其事：（正月）二日。出東郊，早宴移忠寺，晚宴大慈寺。（上元節）十四、十五、十六三日，皆早宴大慈寺，晚宴五門樓。

二月八日。觀街藥市，早宴大慈寺之設廳。

三月二十一日。出大東門。（中略）既又晚宴大慈寺之設廳。

二十七日。出大東門，早宴移忠院，晚宴大慈寺設廳。

五月五日。宴大慈寺設廳。醫人鬻艾，道人賣符，朱索彩纒長命關災之物，飯筒角黍，莫不咸在。

七月七日。晚宴大慈寺設廳，暮登寺門樓觀錦江夜市，乞巧之物皆備焉。十八日，大慈寺散盂蘭盆，宴於寺之設廳。宴已，就華嚴閣下散盆。

八月十五日。中秋玩月。舊宴於西樓，望月於錦亭。今宴於大慈寺。

冬至日。宴於大慈寺。統一日，早宴金繩寺，晚宴大慈寺。⁶⁶

一覽以上記事可以窺見，首先，成都地方一年中的主要民間祭慶日，幾乎都要在大聖慈寺中舉行，包括元日、上元節、二月的觀蠶市、七月七日錦江夜市、七月十八日盂蘭盆節、八月十五日中秋賞月等。為在大聖慈寺舉行豪華的祝宴，寺中又設有專門的飲宴場所，當在華嚴閣附近，華嚴閣也正是後蜀主宴請當朝群臣的舊迹。大聖慈寺還是集中舉行世俗遊樂活動的最重要場所。陸游《劍南詩稿》卷七《觀華嚴閣僧齋》詩注云“閣下自四月至七月末，日飯僧數千人。”又卷六載：“大聖慈寺華嚴閣燃燈甚盛，

遊人過於元夕。”可見從寺院施舍僧衆到祭慶祝典等活動都曾在在大聖慈寺舉行。其次，文中多次提及設廳之事，設廳源於唐制，諸郡宴犒將吏謂之旬設。宋代稱掌管郡署事務爲設廳，後又稱宴請官吏的官署廳事爲設廳。在大聖慈寺設廳，則說明唐宋時代的地方官吏，都曾在此設專門場所時常舉辦飲宴活動，由此亦可看出大聖慈寺在唐宋時期，由於官署的出入利用，已經具備了濃厚的官衙色彩。再者，大聖慈寺又可“暮登寺門樓觀錦江夜市”。除前記的成都蠶市和藥市之外，自唐代始，成都城內已開始出現夜市；至宋代，則成爲成都市民生活的重要組成部分。夜市的交易可進行到三更時分，其地點主要分佈在沿錦江一帶及大聖慈寺附近。當時，登上寺的門樓，則能一覽錦江夜市的喧鬧場景。

在北宋時期，成都官民的侈華遨遊之風，已形成一種社會風俗。其規模之盛大，確是令人驚嘆。這些作爲，雖是建立在成都經濟繁榮基礎上，但爲此也必然要消耗大量的社會財富。正像宋莊綽《雞肋編》卷上記成都太守遊浣花溪時，沿江而下的豪華景象：

太守乘綵舟泛江而下，兩岸皆民家絃洛水閣，飾以錦繡。每綵舟到，有歌舞者，則鈎簾以觀，賞以金帛。以大艦載公庫酒，應遊人之家，計口給酒，人支一升，至暮遵陸而歸。（中略）成都元夕，每夜用油五千斤，他可知其費也。^⑤

南宋陸游《老學庵筆記》卷八，亦載宋代成都太守每年春季主持遨遊浣花之事：

四月十九日，成都謂之浣花，遨頭宴於杜子美草堂滄浪亭。傾城皆出，錦繡夾道，自開歲宴遊，至是而止，故最盛於他時。^⑥

如此規模盛大的例行遊樂活動，必然亦聞名於京城，不能不引起宋朝廷的注意，有史料記載，北宋朝廷中對成都在職官僚的奢侈行爲亦有抱怨、抨擊者。如仁宗朝（1023—1063）時，對知益州的宋祁在成都的遊宴

奢華作為，朝臣曾表露不滿：

左司諫吳及嘗言祁在定州不治，縱家人貸公使錢數千緡，在蜀奢侈過度。既而御史中丞包拯亦言祁益部多遊燕，且其兄方執政，不可任三司。^⑨

又《宋會要輯稿》刑法二之二六載：

慶曆三年（1043）七月二十七日臣僚上言：益州每年舊例，知州以下五次出遊江並山寺，排當從民遊樂，去城稍遠，以軍資、甲仗、錢帛、軍器、法從以至糧食、草場等庫藏，須籍官員在城管勾。欲乞下本州。今後遇此筵，設更牙常輪通判職官各一員在州照管，及提舉監官專防守倉庫。

可見成都的奢華風氣，已不是一個普通的現象，甚至引起朝廷的擔心。而當時在大聖慈寺中所出現的一系列出乎尋常的舉動，更是耀眼突出，奪人耳目。又《宋會要輯稿》刑法二之六五載：

政和六年（1116）五月二十一日詔：訪聞成都大慈寺門樓斜廊，安設鴟尾，沿襲五季專恣之弊，僭奢無度。其師府監司，七夕率皆登歷宴飲，無復忌憚，吏民聚觀，不可以訓。今後七夕排當登寺門事可罷。如更有以此虧違典禮者，仰師臣禁止施行。

朝廷的擔心源自以下兩點：其一是，位於偽蜀都城中的大聖慈寺，其寺中新修建的閣殿樣式及豪華程度，能使人聯想起五代前、後蜀時期的侈華無度的景象，無疑這是北宋朝廷所不願看到的。其二，如前述，類似像七夕登寺門賞月、觀夜市及於華嚴閣宴飲等活動，則被認為不是單純的遊興享樂，已具有聚眾煽民、影響社會秩序之嫌。此兩點對朝廷來說似乎已達到不能袖手旁觀的程度。由此可見，大聖慈寺在五代、北宋時期發展成在全國備受矚目的大寺，不是偶然的。其中寺院本身的對佛教文化的宏揚、建置上的充實固然是一方面原因；而成都的官吏及市民圍繞該寺長期進行

的一系列文化娛樂活動，使其成爲蜀中文化信息的發源地，對全國曾造成了相當的影響，亦是其重要的因素。而朝廷的干預，反而又爲寺院本身抬高了身價，增加了影響。此幾方面，在攷察大聖慈寺的發展沿革時，尤其是應當值得注視的。

三、宋代文人、墨客對大聖慈寺的詠贊

應該說，唐宋時期，凡遊過成都的皇室、官宦、文人都曾訪問過大聖慈寺，並多留下筆迹。任職四川的官僚，從節度使到太守，許多人爲大聖慈寺諸殿閣的落成撰寫過碑記、文章或吟詠大聖慈寺名勝風物的詩詞。這些文字，既是研究大聖慈寺史的第一手資料，也是中國古代文學史上詩詞創作的名篇。但因時代久遠，大多湮沒不傳。特別是宋代以前的直接歌詠大聖慈寺的詩文，更是寥寥無幾。與大聖慈寺相關的碑記、贊文等現存資料，則在本書各篇中盡可能地予以徵引；而詩詞一類，因是文學作品，文字中作爲確指寺中某一事物、事件的內容則受到局限，因此在寺史攷證中未能充分地利用，但這些詩篇對瞭解當時大聖慈寺的整體發展面貌以及體察作者所代表的一社會階層對大聖慈寺的歷史、文化或風物所抱有的真實情感，無疑是極爲重要的。故在此對任職於成都的宋代官僚、文人所直接描繪大聖慈寺的詩篇做些抄錄，以作爲把握大聖慈寺的歷史發展面貌之佐證。

如前所記，於宋仁宗慶曆八年（1048）至皇祐二年（1050）期間任益州知事的田況，曾在《成都遊樂詩》二十一章中，系列地描寫了大聖慈寺祭日遊樂景象。⁹⁰現僅錄與大聖慈寺有關之六首如下：

《九月大慈寺前蠶市》：“高閣長廊門四開，新晴市井絕纖埃。老農肯信憂民意，又見笙歌入寺來。”

《八月大慈寺前蠶市》：“蜀雖云樂土，民勤過四方。寸壤不容隙，

僅能充歲糧。間或容墮燼，曷能備凶癘？所以農桑具，市易時相望。野氓集廣鄺，衆賈趨寶坊。惇本誠急務，戒其靡愆常。茲會良足喜，後賢無忽忘。”

《三月十四日大慈寺建乾元節道場》：“赤精流景鑠，朱夏向清和。紺宇修祠盛，華封祝慶多。簪裳千載遇，鐘梵五天歌。遠俗尤熙泰，皇猷信不頗。”

《七月六日晚登大慈寺閣觀夜市》：“萬里銀潢貫紫虛，橋邊螭轡待星姝。年年巧若從人乞，未省靈恩偏得無？”

《七月十八日大慈寺觀施孟蘭盆》：“飛閣窮隆軼翠煙，孟蘭盛會衆喧闐。且欣酷暑從茲減，漸有涼風快夕眠。”

《冬至朝拜天慶觀會大慈寺》：“景至履佳辰，朝祖著國令。黃宮啓潛萌，紫宇晨蔭映。陽德比君子，吾道實可慶。矧丁皇運亨，遇主堯舜聖。坤維最遠方，拙者此尸政。雅俗舊儒文，民牒少訟爭。幸足宣上恩，惟恐整物性。良時不易得，行樂未爲病。高會縱嬉遊，豐歲愈繁盛。與衆助驩欣，寄情於俚詠。”

范成大在任四川制置使、知成都府期間，於淳熙三年（1176）在大聖慈寺爲慶孝宗生辰渡會慶節，⁹⁰曾作《會慶節大慈寺茶酒》一首，詩云：

霜暉催曉五雲鮮，萬國歡呼共一天。澹澹煖紅旗轉日，浮浮寒碧瓦收煙。銜杯樂聖千秋節。擊鼓迎冬大有年。忽憶捧觴供玉座，不知身在雪山邊。⁹¹

又陸游於成都所作數首記錄城內名勝的遊記詩中，有題爲《觀華嚴閣僧齋》一首：

拂劍當年氣吐虹，喑鳴坐覺朔庭空。早知壯志成癡絕，悔不藏名萬衲中。⁹²

此外，南宋學者李燾亦曾寫過登大聖慈寺的感懷詩。李燾，四川眉山人。孝宗時，歷任知榮州事、禮部郎中、湖北路轉運副使、知瀘州事。又任秘閣修撰同修國史實錄及敷文閣學士兼侍講等職，以歷四十餘年編纂《續資治通鑑長編》聞名於世，《宋史》卷三八八有傳。此詩題為《十五日同登大慈寺樓得遠字》，其云：

重樓得雲氣深穩，戶牖誰能發關鍵。樓下輪蹄渙散馳，行人一顧不容返。好遊獨是我輩閑，褰衣直上相推挽。層軒危檻倚欲遍，更假胡牀同息偃。西南繁會惟此都，昔號富饒今已損。填城華屋故依然，孰為君王愛基本。茫茫八表聊縱目，情知日近長安遠。白雲浩蕩飛鳥沒，玉笙淒涼紅粉晚。梁王吹臺得李杜，黃公酒壚醉稽阮。高風千載凜莫振，與世相濁徒混混。荷衣蕙帶芙蓉裳，野服猶堪敵華袞。去梯孰復共君謀，殺馬毀車從此遁。^①

以上諸首詠贊大聖慈寺的詩篇，一個共同的特徵是，作者因多是在職官僚，作詩的背景亦是於大聖慈寺參與祭典活動並有感而發，故所述內容中多有鑒往追來、懷古惜今的政治色彩。另一面，大聖慈寺的極盡其壯麗侈華之能事，以及唐宋社會的複雜多變的文化背景，都能在這些詩中展卷如見，這些作品，而作為研究大聖慈寺第一手資料的延展和補充，當是值得重視的。

① [宋]李燾《重修昭覺寺記》〔《全蜀藝文志》卷三十八及《同治成都縣志》卷十三收錄〕。

② [宋]姜如晦《金禪院增廣常住記》（載《成都文類》卷四）。

③ [明]曹學佺《蜀中名勝記》卷一，川西道成都府（劉知漸點校本，重慶出版社，1984年）。另《寰宇記》及《方輿勝覽》亦云：“今寺正殿階左，有石蹲處，狀若犀然，額曰聖壽寺。古之龍淵寺也，乃晉王羽宅，後捨為寺，改名龍淵。”

④ [梁] 慧皎《高僧傳》卷六義解三：“持後聞成都地沃民豐，志往傳化，兼欲觀瀾峨岷，振錫珥岫，乃以晉隆安三年（399）辭遼入蜀。（中略）遂乃到蜀，止龍淵精舍，大弘佛法，并紹四方，慕德成信，刺史毛璩雅相崇挹”。另案：《蜀中名勝記》中“金淵精舍”之“金”字，當是“龍淵精舍”之誤抄。（湯用彤校注本 [梁] 慧皎《高僧傳》，中國佛教典籍選刊本，中華書局，1992年）。

⑤ [宋] 吳師孟《大中祥符禪院記》（《全蜀藝文志》卷三十八收錄）。

⑥ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷中李昇條及 [宋] 郭若虛《圖畫見聞志》卷二李昇條。

⑦ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上范瓊條。

⑧ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上左全條。

⑨ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上張騰條。

⑩ [明] 曹學佺《蜀中廣記》卷八十二高僧記第二，川西道第二（文淵閣《四庫全書》史部三五〇、地理類所收）。另曹學佺《蜀中名勝記》卷二亦有《宋高僧傳》相同徵引內容。

⑪ [宋] 贊寧《宋高僧傳》卷十九唐成都淨衆寺無相傳。（范祥雍點校，中國佛教典籍選刊，中華書局，1987年）。

⑫ [明] 黃輝《重建萬佛寺碑記》（明天啓《四川成都府志》卷五三）。

⑬ 與此相關連。近年公開的四川大學博物館藏梁中大通四年（五三二）銘釋迦像，在造像背面的發願銘中，還有“繁東鄉齊建寺”的地名與寺名，雖難以確定此寺與梁安浦寺的關係，但作為考察成都地區南朝寺院的資料無疑是重要的。（霍巍《四川大學博物館收藏的兩尊南朝石刻造像》，《文物》2001年第10期）。

⑭ 劉志遠，劉廷壁編《成都萬佛寺石刻藝術》（中國古典藝術出版社，1958年）解說及插圖三。

⑮ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上范瓊條。

⑯ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷下姜道隱條。

⑰ 萬佛寺的佛教造像出土情況，詳見於前出劉志遠，劉廷壁《成都萬佛寺石刻藝術》（中國古典藝術出版社，1958年），馮漢驥《成都萬佛寺石刻造像》（《文物參攷資料》1954年第9期）袁曙光《四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報》（《文物》2000年第1期）。

⑱ [明] 曹學佺《蜀中廣記》卷五五風俗記第一（文淵閣《四庫全書》，史部三四九、地理類）。

⑲ [宋] 李大臨《聖興寺護淨門屋記》（《全蜀藝文志》卷三十八所收）。

⑳ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上范瓊條。

- ⑳ 《全唐文》卷四五三，韋阜項（上海古籍出版社刊，1990年）。
- ㉑ [宋]黃休復《益州名畫錄》卷中蒲師訓條。
- ㉒ [宋]黃休復《益州名畫錄》卷上房從真條。
- ㉓ 《同治成都縣志》卷十一錄宋田况“二月十一日遊江會寶曆寺”。
- ㉔ [宋]姜如晦《金繩院五百羅漢記》（《全蜀藝文志》卷三十八所收）。
- ㉕ [宋]楊億《金繩院記》（《全蜀藝文志》卷三十八所收）。
- ㉖ 參見王文才《成都城坊攷》（下）（《四川師院學報》，1982年第1期）。
- ㉗ [明]何宇度《益部談資》卷中。（文淵閣《四庫全書》本，史部三五〇，地理類）。
- ㉘ [宋]祝穆《方輿勝覽》卷五十一，成都府路，山川條“浣花溪”（中國古代地理總志叢刊，中華書局刊，2003年）。另關於崔寧妾任氏破瀘州刺史楊子琳之叛亂軍入成都的史實，詳見《資治通鑑》卷二二四，代宗大曆三年四月壬寅條。
- ㉙ [明]何宇度《益部談資》卷中（文淵閣《四庫全書》本，史部三五〇，地理類）。
- ㉚ [宋]黃休復《茅亭客話》卷三張道者條（《叢書集成初編》所收）。
- ㉛ 參見梁玉文《成都文殊院》（《成都文物》1991年第2期）。
- ㉜ 成都市地方志編纂委員會編《成都市志·文物志》文殊院條（四川辭書出版社刊，2000年，成都）。
- ㉝ [宋]范成大《石湖集》詩集卷十七《初三日出東郊碑樓院》（中華書局香港分局刊，1974年）。
- ㉞ [宋]祝穆《方輿勝覽》卷五十一，成都府路，佛寺條（中國古代地理總志叢刊，中華書局刊，2000年）。
- ㉟ [宋]佚名《歲華紀麗譜》（謝元魯校釋本，載《巴蜀叢書》第一輯，《歲華紀麗譜等九種校釋》巴蜀書社，1988年）。
- ㊱ [宋]黃休復《茅亭客話》卷五龍女堂條（《叢書集成初編》所收）。
- ㊲ 參見謝元魯校釋《歲華紀麗譜等九種校釋》注（《巴蜀叢書》第一輯所收，巴蜀書社，1988年）。
- ㊳ [宋]范成大《石湖居士詩集》卷十七。
- ㊴ [宋]趙抃《趙清獻公全集》卷七。
- ㊵ [明]曹學佺《蜀中名勝記》卷二，川西道成都府海雲山條引宋祁、韓緯詩。
- ㊶ [宋]郭若虛《圖畫見聞志》卷六，近事“應天三絕”（黃苗子點校，中國美術論著叢刊本）。

④③ 參照成都市地方志編纂委員會編《成都市志·文物志》第一篇·遺迹·大慈寺條（四川辭書出版社，2000年，成都）。此外，關於大聖慈寺遺址的調查，見四川省文史研究館編《成都城坊·古迹攷》大慈寺條（四川人民出版社，1987年）。

④④ [唐] 韋臯撰《再修成都府大聖慈寺金銅普賢菩薩記》又載於《全蜀藝文志》卷三八，題作《再修大慈寺普賢菩薩記》。與《全唐文》所錄有異，亦說明了明代在文獻中確已把大聖慈寺簡略為大慈寺。

④⑤ 錄文載龍顯昭主編《巴蜀佛教碑文集》（四川師範大學巴蜀文化研究中心學術叢書，巴蜀書社，2004年）。

④⑥ 參見曾泳霞《大慈寺藏經樓楹聯試析》（成都市博物館編《文物攷古研究》所收，成都出版社，1993年）。

④⑦ [宋] 贊寧《宋高僧傳》卷十九·唐成都淨衆寺無相傳（中國佛教典籍選刊，中華書局，1987年）。

④⑧ [宋] 贊寧《宋高僧傳》卷十九·唐成都淨衆寺無相傳（中國佛教典籍選刊，中華書局，1987年）。

④⑨ [宋] 志磐《佛祖統記》卷四十·肅宗至德元載條。（《大正藏》第四九卷，史傳部一所收）。

④⑩ [宋] 黃休復《茅亭客話》（琳琅秘室叢書本，《叢書集成》續編所收）。

④⑪ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上李洪度條：“洪度者，蜀人也。元和中，府主相國武公元衡請於大聖慈寺東廊下維摩詰堂內畫帝釋、梵王兩堵。（中略）會昌年諸寺圖畫亦多除毀，後餘此一處。”

④⑫ [宋] 李之純《大聖慈寺畫記》（《全蜀藝文志》卷四十一）。

④⑬ [唐] 韋臯《再修大慈寺普賢菩薩記》（《全唐文》卷四五三）。

④⑭ 《舊唐書》卷一六七·段文昌傳。段文昌，字墨柳，鹽澤人。依劍南節度使韋臯幕。穆宗時位中書侍郎，同書門下平章事。未逾年授劍南西川節度使，同平章事。關於蜀中寺院，此人撰有《菩提寺置立記》（載《全唐文》卷六一七）。

④⑮ [唐] 李德裕《資福院記》（《全唐文》卷七〇八）。

④⑯ 《蘇東坡全集》前集·卷四〇及《全蜀藝文志》卷三八。

④⑰ [宋] 文同《勝因院記》（《丹淵集》卷二四所收）。

④⑱ [宋] 蘇軾《中和勝相院記》（載《蘇東坡全集》卷三十一）。

④⑲ [宋] 蘇軾《勝相院經藏記》（《蘇東坡全集》續集卷十二）。

⑩ [宋] 侯溥《壽寧院記》(載《全蜀藝文志》卷三八)。另,嘉慶《四川通史》、民國《華陽縣志》作“張溥”,誤。

⑪ [宋] 侯溥《壽寧院記》(《全蜀藝文志》卷三八)。

⑫ [宋] 李之純《大聖慈寺畫記》(《全蜀藝文志》卷四十一)。

⑬ [宋] 馮京《嘉祐禪院記》(《全蜀藝文志》卷三八)。馮京,字當世,江夏人。《宋史》卷三百十七有傳,富弼之婿。皇祐元年進士第一,歷官揚州、江寧、開封、太原知府。熙寧九年(1076)以資政殿學士徙知成都。紹聖元年(1095)歿,謚“文簡”。

⑭ [宋] 郭印《超悟院記》(《成都文類》卷四十)郭印,《宋史》無傳,《四庫提要》卷一五七,集部,別集類收錄《雲溪集》十二卷。並云“厲鸞《宋詩紀事》載印為成都人。政和中進士。”另《四川通志》卷一四四亦有記載。

⑮ [清] 吳鞏、潘時形等修纂《華陽縣志》四十四卷(道光十二年補刊本,東門文昌宮藏版)所收。另在其正文記事末尾,又記《國朝順治間重修,成都知府襄應熊書大慈寺三字額。韋卓、蘇軾有記,田況、貫休、楊佺等有詩,俱見藝文,《續增》”,此記事當據《四川通志》所錄。

⑯ 關於大聖慈寺賜額一事,又有記寺額為唐肅宗書者,僅見明曹學佺《蜀中名勝記》卷二,其引《通志》云:“大慈寺,唐至德年建,舊有肅宗書大聖慈寺四字,蓋敕賜也。故會昌不在除毀之例。”當誤。記寺額為唐玄宗書者,見《佛祖統記》,至德二載,玄宗適在成都,為大聖慈寺賜額並書。歷代史料多依此說。

⑰ 釋口量《多寶寺石幢記》(載民國《華陽縣志》卷三〇,並收錄於龍顯昭主編《巴蜀佛教碑文集》,巴蜀書社,2004年)。

⑱ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上趙德齊條。又卷中蒲師訓條記:“王蜀先主祠堂東畔,正門東畔鬼神一堵。”

⑲ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上,盧楞伽條。

⑳ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上,李洪度條。

㉑ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上,常重胤條。

㉒ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷下,宋藝條。

㉓ 收於王文才、王炎校箋《蜀棹机校箋》附錄(巴蜀書社刊,1999年)。

㉔ 《宋史》卷四七九,世家二,西蜀孟氏·李昊條。

㉕ [宋] 張唐英《蜀棹机》卷三後蜀先主條(王文才、王炎校箋本,巴蜀書社,1999年)。

㉖ [明] 曹學佺《蜀中名勝記》卷二,川西道成都府條(劉知漸點校本,重慶出版社,1999年)。

1984年)。

⑦ [宋] 郭印《起悟院記》(載《成都文類》卷四〇)。

⑧ [宋] 侯溥《壽寧院記》(載《成都文類》卷三八)。

⑨ [宋] 田况《成都遊遊詩》(又載《全蜀藝文志》卷十七)。如《九月大慈寺前羈市》詩曰「高閣長廊門四開，新晴市井絕纖埃，老農肯信憂民意，又見笙歌入寺來。」

⑩ [宋] 黃休復《茅亭客話》卷九(《叢書集成初編》所收)。

⑪ 《資治通鑑》卷二五三、僖宗乾符六年四月甲子條，胡三省注(中華書局刊，1956年)。

⑫ [明] 曹學佺《蜀中名勝記》卷二、川西道成都府(劉知漸點校本，重慶出版社，1984)。

⑬ [宋] 蔡絛《鐵圍山叢談》卷六(唐宋史料筆記叢刊本，中華書局刊，1988年)。

⑭ [宋] 莊綽《雞肋編》卷上(唐宋史料筆記叢刊，中華書局，1983年)。

⑮ [宋] 張世南《遊宦紀聞》卷二《遊宦紀聞·舊聞證誤》(唐宋史料筆記叢刊，中華書局刊，1989年)。

⑯ [宋] 佚名《歲華紀麗譜》(謝元魯校釋《歲華紀麗譜等九種校釋》所收，《巴蜀叢書》第一輯，巴蜀書店，1988年。此外，謝元魯氏對《歲華紀麗譜》中所記各項內容有詳細的攷證及解說。

⑰ [宋] 莊綽《雞肋編》卷上(唐宋史料筆記叢刊，中華書局，1983年)。

⑱ [宋] 陸游《老學菴筆記》卷八(唐宋資料筆記叢刊，中華書局，1979年)。

⑲ 《宋史》卷二八四，宋祁傳。

⑳ [明] 楊慎輯《全蜀藝文志》卷十七所收(劉琳、王曉波點校本，綏裝書局刊，2003年)。

㉑ 參見孔凡禮《范成大年譜》(齊魯書社刊，1985年)。

㉒ 載《范石湖集》詩集卷十七(中華書局香港分局刊，1974年)。

㉓ [宋] 陸游《劍南詩稿》卷七(《陸游集》第一冊所收，中華書局刊，1976年)。

㉔ 錄自[明] 曹學佺《蜀中名勝記》卷二、川西道成都府(劉知漸點校本，重慶出版社，1984年)。

第三章 有關大聖慈寺繪畫史料上的問題

關於記載唐、五代、兩宋時期的大聖慈寺壁畫製作情況及畫家記事等畫史著述，按編纂年代排列，可列為以下五種：

- 一、黃休復《益州名畫錄》三卷（北宋景德初年，1004）；
- 二、郭若虛《圖畫見聞志》六卷（北宋熙寧七年，1074）；
- 三、鄧椿《畫繼》（南宋乾道三年，1167）；
- 四、范成大《成都古寺名筆記》不分卷，南宋淳熙四年，1177）；
- 五、李之純《大聖慈寺畫記》（撰述年代不詳）。

其中，除宋人李之純《大聖慈寺畫記》、范成大《成都古寺名筆記》為單篇，僅敘述大聖慈寺壁畫製作與保存情況以外，其餘三種，均為研究五代及兩宋繪畫史必讀的基本文獻，且內容之翔實、史料可信度之高，古今早已有定評。此章從史料學角度對這些書中的諸問題作必要的探討，同時對各書中所記大聖慈寺中出現的美術現象等問題，盡可能逐條摘出，再作進一步的說明。

第一節 郭若虛的《圖畫見聞志》

是書作為唐張彥遠《歷代名畫記》的續編，總括自唐會昌元年（841）至北宋熙寧七年（1074）二百三十年間之繪畫發展史。其中關於西蜀畫迹，

或關於成都寺觀壁畫之敘述，在唐代畫家二十七人的傳記中能舉出十七人；所記五代九十一名畫家中亦能數出二十人之多，雖書中所記內容一般多依據《益州名畫錄》，亦不乏有他書所不見之新資料和獨到見解。

郭若虛，并州太原人，大致生於北宋慶曆年間（1041—1048），卒於元符年間（1098—1100），生存約五十歲左右。關於其生平活動及著述情況，一向鮮為人知，以致南宋陳振孫《直齋書錄解題》中已對其身世含混不清，稱之“未知何人，郭氏在國初無顯人，但有郭承祐耳。”清《四庫總目提要》亦稱“若虛不知何許人”。然余紹宋《書畫書錄解題》卷一引清陸心源《儀顧堂題跋》卷九“圖畫見聞志跋”中舉宋王珪《華陽集》卷三九《東安郡王追封相王謚孝定墓志銘》及《續通鑑長編》卷二百五五，其事迹始顯其輪廓。依其錢索，查《宋史》卷二百四二章穆郭皇后傳，卷二百五九郭守文傳、卷四百六三郭崇仁傳等，大致可知郭若虛生平活動的有關情況。其曾祖為郭守文，卒贈侍中，封譙王。其第二女後為宋真宗趙恒之章穆皇后，即郭若虛應為真宗郭皇后之侄孫，仁宗弟相王趙允弼之婿。熙寧三年（1070），若虛為供備庫使，是年，又東平郡王追封相王趙允弼之次女永安縣主。次年（1071）冬，被命接勞北使，為輔行。七年（1074）為西京庫藏使以賀遼國母正旦副使，出使遼國。八年（1075），又以文思副使之職再度出使遼國。因坐使遼不覺翰林司卒叛逃遼地之事，降一官。其生卒年，據史載其曾祖郭守文（935—989）、祖姑章穆皇后（975—1006），尚永安縣主時之婚齡、以及是書自序所記之撰述年代等判斷，則大致如前所記，不致有大誤。^①

關於郭若虛的家世及其書之撰述動機，幸而卷頭有序能見其梗概。其云：

余大父司徒公，雖貴仕，而喜廉退恬養，自公之暇，唯以詩書琴畫為適。時與丁晉公、馬正惠蓄畫均，故畫府稱富焉。先君少列，躬

蹈懿節，鑒別精明，珍藏罔墜。

可知，若虛祖父和父輩均愛好鑒藏書畫、其家世周圍環境，無疑為他從事畫史著述提供了便利條件。

著者還在序言中闡明了此書之編纂動機，其云：

昔唐張彥遠，嘗著《歷代名畫記》，其間自黃帝時史皇而下總括畫人姓名，絕筆於會昌元年，厥後撰集者率多相亂，事既重疊，文亦繁衍。今攷諸傳記，參較得失，續自會昌元年，後歷五季，通至本朝熙寧七年，名人藝士，編而次之。其有畫迹尚晦於時，聲聞未喧於衆者，更俟將來，亦嘗覽諸家畫記，多陳品第。今之作者，各有所長，或少也嫩而老也壯，或始也勤而終也怠。今則不復定品，唯筆其可紀之能，可談之事，暨諸家畫說，略而未至者，繼以傳記中述畫故事，並本朝事迹，採摭編次，釐為六卷，目之曰圖畫見聞志。

從上述內容可知，《圖畫見聞志》的編寫是為《歷代名畫記》之續纂，基本上沿襲了《歷代名畫記》的編述體例，但又“參較得失”，重視編寫的內容連貫及可讀性。如在卷五、卷六增加了“故事拾遺”和“近事”之項，雖多採自前人著述，但更多的是作者耳聞目覩的記錄，其中不乏有唐宋時期繪畫、壁畫及雕刻創作中甚為珍貴的資料。此外，記述本朝畫家已不再像前代繪畫史籍那樣嚴格地分品等第，而是按“人物”、“山水”、“花鳥”、“雜畫”四門類而區分，各門類中再收錄其代表畫家。此外，尤其值得注意的是，郭若虛察知《歷代名畫記》之列傳體畫史中概括其時代繪畫發展面貌時所出現的局限性，而有意識地補充以“敘論”中的十六篇單獨之繪畫藝術論文，以及“故事”和“近事”等，意在把握晚唐之北宋時期朝野之整體的藝術創作動向，使繪畫史籍的編纂學上昇到了一定的高度。同時為強調記述內容之資料性，又於卷一“敘諸家文字”中，羅列了三十種參攷書目，謂“自古及近代紀評畫筆，文字非一，難悉具載，聊以其所見聞，

篇目次之，凡三十家。”此三十種繪畫史著述中，除張彥遠《歷代名畫記》、朱景玄《唐朝名畫錄》、裴孝源《公私畫錄》等現存以外，其餘諸篇多已散佚具體內容多難以攷辨，但它們的存在仍為攷察唐宋時代繪畫史著述之編寫情況提供了不可缺少的參攷依據。

在上述郭若虛所錄三十家畫史著述中，能檢出似乎是記錄西蜀繪畫情況的，能舉出蜀沙門仁顯《廣畫新集》、辛顯《益州畫錄》、徐鉉《江南畫錄拾遺》及黃休復《總畫集》等四、五篇。這其中，除黃休復的另一篇《益州名畫錄》一書較完整地保存至今外，其餘均已不存。但從《圖畫見聞志》列傳部分多標有上記諸書出處等情況判斷，這些書確實流傳至宋代，其內容又多被郭若虛所徵引。因此，在攷察《圖畫見聞志》所記關於大聖慈寺之繪畫史料之前，有必要首先對這幾部現已失傳的畫史情況有一定的認識。探討這一問題，早年余紹宋所著《書畫書錄解題》，^②近年出版的謝巍《中國書學著作攷錄》^③及日本已故學者高橋善太郎氏之系列唐宋繪畫史料研究論文中均各有論述。^④此章的研究多受益於上記的研究成果。

一、蜀沙門仁顯撰《廣畫新集》

釋仁顯，益州人，約生存於五代至宋，謝巍於《攷錄》中作“約乾德（919—924）年間生，開寶六年至太平興國四年（973—979）間卒。本儒家子，後遁入空門，善文辭，亦知賞鑒圖畫。”然不知其說何據？余紹宋《解題》中謂“仁顯始末未詳”。其所著《廣畫新集》，初見於郭若虛《圖畫見聞志》卷一，並於書內畫家傳中標注徵引其畫評，凡五處。摘其內容如下：

同卷書二范瓊、陳皓、彭堅條：仁顯云：范、陳為妙品上、彭為妙品。

又同卷孫遇條：仁顯評逸品。

同卷李昇條：仁顯云：嘗於少監黃筌弟，見昇山水圖，乃知名實相稱

也，有武陵溪，青城、峨嵋、二十四化等圖傳於世。

同卷僧楚安條：仁顯云：筆蹤細碎，全虧六法，非大手高格也。

值得注意的是，仁顯所評的畫家，幾乎都參與過大聖慈寺繪事，而所評價的作品，亦都是大聖慈寺諸殿中的壁畫創作，這一點又可從《益州名畫錄》及《成都古寺名筆記》中得以印證。然而仁顯所作評價是否確切，實有可疑之處。以曾在大聖慈寺留有畫迹的僧楚安之評價為例，《益州名畫錄》卷下稱其云：

攻畫人物樓臺，有明皇幸華清宮避暑圖、吳王宴姑蘇臺圖、此二圖皆畫於牆壁、圖簇、圖扇，(中略)奇巧如此，當時公侯相重，皆稱妙手。

《圖畫見聞志》卷二亦說楚安：

善畫山水，點綴甚細，每畫一扇，上安姑蘇臺或滕王閣，千山萬水，盡在目前。今蜀中扇面印版，是其遺範。

細讀以上兩條記事可知，黃休復及郭若虛均對楚安創造團扇山水樓閣形式而對西蜀繪畫的貢獻有較高評價，同時又着重指出其對社會之影響及來自民間之評判。而仁顯的評論則為：“筆蹤細碎，全虧六法，非大手高格也。”文中雖是以“六法”做為評判標準，但不乏有基於個人喜好之武斷之處。從仁顯的評語中亦能看出，即使《廣新畫集》在當時實有其書流傳於社會，亦非是像《益州名畫錄》、《圖畫見聞志》那樣的畫史著述，而應是品評體的，以零散地記錄個人藝術見解為目的的畫論書。

關於此書的性質，亦能從明人陶宗儀《說郛》寫九十中輯錄八條“釋仁顯廣畫錄”語，以記錄蔡邕、曹髦、衛協、顧愷之、張鷟、張萱、韓幹、智敏、周昉、宗炳、劉瑱、展子虔、范長壽、張僧繇、謝約、陸探微、王羲之、劉斌、謝稚、史道碩、章勃等人的作品名為目的遺文中得以檢證。^⑤此外，清王原祁等纂《佩文齋書畫譜》卷十一“後蜀僧仁顯記曹吳體”項

中，亦摘錄其內容，記云：

昔竺乾有康僧會者，初入吳，設像行道，時曹不興見西國佛畫像
範寫之，故天下盛傳曹也。又言吳者起於宋之吳暉之作，故號吳也。
廣畫新集^⑥

此佚文當是從《圖畫見聞志》卷一“論曹吳體法”中轉引而成。^⑦以上、
從他書中輯錄出的仁顯的若干條徵引佚文形態看，此書並未如余紹宋所定
論的“是書明以後諸家書目俱未著錄，其亡可知。”而似乎至元明時期尚能
見其蹤迹。又從書中所記內容看，既有畫家小傳，又有品評，或記其傳存
畫目。畫家有西蜀出身者，或是一代名流，亦有不見以往畫史記載者。依
此來看，此書實不應完全置於“散佚類”為妥。

是書在《宋秘書省續編到四庫闕書目》、鄭樵《通志·藝文略》、焦竑
《國史經籍志》卷四皆作“廣畫錄一卷，僧仁顯撰”，而至《圖畫見聞志》
則著錄為“廣畫新集，蜀沙門仁顯撰”，此一書為兩名，當是事實。此外，
查南宋末李衍《竹譜詳錄》卷一竹品譜五、吳道子條之標注亦云：“廣畫集
載孫位松石墨竹，又成都大慈寺灌頂院有張立墨竹畫壁。孫、張皆晚唐
人，蜀中皆有墨竹，乃知非元靄輩倡始，亦不起於李夫人也。”^⑧此處所記
的《廣畫集》之書雖未提及著者，但從記載晚唐畫家張立於大聖慈寺灌頂
院作“墨竹畫壁”這一內容看，其《廣畫集》應與《廣畫錄》或《廣畫新
集》為同書異名，其著者即是蜀僧仁顯。這一推測若是事實，則此書之
作者、蜀沙門仁顯亦曾對大聖慈寺之畫迹作過著錄、並在書中對其壁畫製
作者及師承關係有過較詳細的敘述。

二、辛顯撰《益州畫錄》

在郭若虛《圖畫見聞志》卷一徵引書目中，直接以“益州”為題的、
專以記錄成都地方畫史的著述，從書之表題判斷，僅此辛顯所撰的《益州

畫錄》一種。但此書均不見其它諸家書誌著錄，詳情無從查攷。幸而《圖畫見聞志》中有徵引內容，可以判定此書在北宋時期確實存在。現將其內容摘出如下：

卷二趙德齊條：辛顯評溫其與德齊，皆次公祐之品。

卷二范瓊、陳皓、彭堅條：辛顯云：范為神品，陳、彭為妙品。（郭若虛按語：嘗見文潞公家墳寺積慶院，有移至壁畫婆叟仙一軀，乃范瓊所作）辛顯評為神品、當矣。

卷六應天三絕條：辛顯云：景煥所畫，不及孫位遠甚。

從以上引文可見其兩點綫索，其一，辛顯議論的，確是專評唐末至五代前、後蜀時期蜀人畫家或自京城旅居蜀地之畫人於益州所作的壁畫。其二，則是以神、妙、能分品第評述畫家、畫迹。這後一特點，自然可使人聯想起現存的黃休復《益州名畫錄》及前述蜀沙門仁顯《廣畫新集》中的分品第記述蜀中畫家的體例。如據前記辛顯評趙德齊、溫其及趙公祐、范瓊、陳皓、彭堅之品評，《益州名畫錄》中，趙公祐為“神格”中第一位，其次為范瓊；而陳皓、彭堅及趙溫其、趙德齊均列在妙格上品之中。由此可見，黃休復的品評序列與辛顯所評近乎一致。又辛顯評“景煥所畫不及孫位遠甚”一條，《益州名畫錄》中雖未給景煥單獨列傳，但在孫位條之末尾，則記曰：

景樸者，蜀人也。蜀廣政年（938—965），輒於應天寺門西畔畫西方天王及部從兩部，以對孫遇筆，識者比之蹄涔巨浸，未萬分之一焉。慮誤後人，因附而正之。^①

從上記內容可知，黃休復記景樸所作與孫位相對的應天寺門西畔的“西方天王及部從”二堵壁畫的動機，是因兩者的藝術水平相距甚遠，因“慮誤後人”而附記之，實其人不能列入蜀人畫家行列之中，故在《益州名畫錄》中未給景煥單獨列傳。這一點，亦與郭若虛所記辛顯之言“景煥

所畫，不及孫位遠甚”相符。由此可見，黃休復撰《益州名畫錄》時，似乎詳細參照了辛顯《益州畫錄》的內容，反之亦可認為辛顯的《益州畫錄》當先行於黃休復《益州名畫錄》，並對黃休復的書中所記內容產生過相當的影響。對這一問題，高橋善太郎氏推測黃休復的《益州名畫錄》則是根據辛顯的《益州畫錄》編纂而成，甚至認為郭若虛《圖畫見聞志》卷一中所列書目不載黃休復《益州名畫錄》之理由，是因郭若虛把黃休復的《益州名畫錄》誤記成辛顯的《益州畫錄》。^⑩這一判斷雖不無可能性，但在不存旁證，無淵源可稽的情況下，把辛顯的《益州畫錄》作為流傳至北宋的、可以信據之畫史，以補五代藝文志之闕，當是穩妥之見。尚值得注意的是，書中所記畫家，多是參與大聖慈寺諸殿的壁畫創作、且以此成名者尤多。因此，在攷察大聖慈寺繪畫史的同時，此書的存在無疑有着其特殊的意義。

三、徐鉉撰《江南畫錄拾遺》

此書余紹宋《書畫書錄解題》卷十“散佚類”中曾有著錄，謂其：

見郭若虛《圖畫見聞志》，專著繪禽之譜僅見此書，此書亡後遂無嗣音者。

余氏所說“專著繪禽之譜”，是指郭若虛《圖畫見聞志》卷四“徐熙”條。此條有“徐鉉云：落墨為格，雜彩副之，迹與色不相隱映也。”又“唐希雅”條引曰：“徐鉉云，翎毛粗成而已，精神過之”等兩條簡短的佚文，並以此推測此書的實質內容當是記錄花鳥畫之專著，故不甚確。此外，郭若虛《圖畫見聞志》卷一在著錄是書之前，又錄有“江南畫錄，亡名氏”一書，據此，有學者認為徐鉉此書當為補遺《江南畫錄》而作。^⑪此書因不見於明代以前的諸書著錄，其由緒無從稽攷。但從郭若虛書中徵引的兩條佚文來判斷，在五代南唐末年，徐鉉確曾編撰過此書，而被郭若虛轉引於《圖畫見聞志》之中。

此外，又據明人朱壽鏞《畫法大成》卷一畫史篇，亦著錄有徐鉉《益州畫錄拾遺》一書（“錄”當為“錄”之誤）。此書與《江南畫錄拾遺》是否為徐鉉所著之姊妹篇，因無傍證已難確攷。一說則認為：以徐鉉之官歷，並非不能為之。此時南唐及蜀亡於宋，蜀國所藏書畫亦歸於宋室，身為直學士院、散騎常侍的徐鉉，亦能得窺秘閣所藏益州書畫。而既有志於著《江南畫錄拾遺》，繼而撰《益州畫錄拾遺》亦為順理合情之事，而兩者又皆取之為“拾遺”之體。^②此雖未必是徵而有信之說，但的確是研究西蜀畫史及畫史著述時值得注意的事項。

北宋雍熙三年（986），受皇帝之詔以校訂《說文解字》聞名的徐鉉，《宋史》卷四百四一有傳，字鼎臣，揚州廣陵人。生於後梁貞明三年（917）、卒於北宋淳化三年（992）。十歲能屬文，與韓熙載齊名，江東謂之“韓徐”。仕吳為校書郎，又仕南唐，歷知制誥、中書舍人、翰林學士、吏部尚書。後隨李煜降宋，命為太子率更令。太平興國初，直學士院，加給事中、右散騎常侍，遷左常侍。性簡談寡欲，質直無矯飾，不喜釋氏而好神怪。精小學、李斯小篆、隸書亦工。又善詩文，能鑒賞書畫。^③有文集三十卷，又著《質疑論》、《稽神錄》等。然《宋史》則不記徐鉉藝文著述之事。上記兩種《江南畫錄拾遺》和《益州畫錄拾遺》如確為徐鉉所作，是書應撰於南唐降宋前後，即北宋太祖開寶年間（968—975）。

四、黃休復撰《總畫集》

在郭若虛所錄諸畫史目錄中，判斷黃休復所撰《總畫集》一書的具體流傳情況甚為複雜。余紹宋《書畫書錄解題》卷十“散佚類”中錄入此書，並云：

休復原有《益州名畫錄》，已錄入品藻類。此云《總畫集》，疑其所錄不限於一時一處也。

在此余氏並未否認在《益州名畫錄》以外，黃休復亦有《總畫集》一篇流傳。並判斷其書並非像《益州名畫錄》那樣為地方斷代畫史，而似乎是“不限於一時一處”的匯編類著述。若對此作出必要的判斷，最大的焦點則在於郭若虛所錄其書本身。即，郭若虛所錄書目中，關於黃休復之著述僅載有《總畫集》一篇，而不載其流傳有緒的《益州名畫錄》。查黃氏《益州名畫錄》所記畫史，迄於淳化五年（994）、而郭氏《圖畫見聞志》所記是書完成下限為“通至本朝熙寧七年（1074）。因此郭若虛有充分的可能曾親見黃氏之《益州名畫錄》，並對其中所記內容加以引用。若兩書相對照可清楚地看出，《圖畫見聞志》中所述唐代二十七人傳記，據《益州名畫錄》者達十七人，五代以後九十一人傳記中，亦有二十七人的內容則根據《益州名畫錄》補充而來。^①然而，郭氏之書如此徵引黃氏之說而却在徵引書目項及各畫家傳後標注中隻字未提此書一語，實難於令人理解，此為問題點之一。與此相關連，再查郭若虛《圖畫見聞志》卷一所錄三十家著述中，排在第二九位的則是“《總畫集》，黃休復撰”，而在此之前排列順序最接近此書的，則是“《廣新畫集》，蜀沙門仁顯撰”和“《益州畫錄》，辛顯撰”兩書。又《圖畫見聞志》中引《益州畫錄》著者辛顯之語時，則明記為“辛顯云”或“辛顯評”，而對於黃休復，郭氏儘管記錄了《總畫集》之書名，却在全文中再未提及。由此似可說明兩點：其一，對辛顯和黃休復兩人的言論及畫家評價，郭若虛似乎更注重前者而輕視後者。其二，從郭氏徵引書目的序列來看，辛顯的《益州畫錄》和黃休復的《總畫集》，都與流傳於當時的黃休復《益州名畫錄》有着密不可分的聯繫。而這一關連性應做何解釋？就目前資料尚無有力證據能加以說明。

與流傳有緒的黃休復《益州名畫錄》相比，辛顯撰《益州畫錄》、黃休復所撰另一篇《總畫集》均不載於宋元以後的諸書著錄，而特別是黃休復又同時著有兩書，而據現在掌握之黃氏生平資料，難以確信其人既著有

《益州名畫錄》那樣的地方畫史，同時又撰有跨越地區及時限的畫論總集。對此問題，再查宋代的書目著錄，鄭樵《通志》卷六九藝文七錄有“《畫總載》一卷，張又新撰”。而《宋史》卷二百七藝文志藝術類中，亦有“張又新《畫總載》一卷”^⑤又有佚名的“《畫總錄》五卷”兩種著述的記錄。但此“畫總載”或“畫總錄”之書名，均與黃休復無關，亦很難想像這其中的哪篇是黃休復《總畫集》之誤抄。因此隻能攷慮各篇隻是單純的篇名近似而已。

對於以上例舉的關於黃休復《總畫集》的矛盾點及僅少的傍證資料，再看諸先學對其做如何解釋？早年日本的瀧精一氏在探討宋代畫學書時，曾斷言《畫總集》即為現存的《益州名畫錄》。^⑥高橋善太郎氏則認為，郭若虛在編纂中，因諸般複雜原因把黃氏的《益州名畫錄》簡略記為《益州畫錄》，進而又誤記其著者為辛顯。再從流傳情況看，除《圖畫見聞志》不記黃氏《益州名畫錄》以外，歷代書目著錄中，尚不曾見到把黃休復作為《益州名畫錄》以外的畫史之著者。由此可推斷，郭若虛有可能是把《益州名畫錄》稱做《總畫集》。而在郭若虛之後，《總畫集》名亡，而《益州名畫錄》則做為通用書名流傳了下來。^⑦可見，瀧氏與高橋之說雖議論深度不同，但導出之結論近乎一致。對此問題，國內學界僅見謝巍之說，其認為，黃氏此書不見宋代以來諸家著錄，又不見他書有記或引徵。若黃氏除《益州名畫錄》外還另著有《總畫集》，則於郭氏的纂書時代必有傳世。何以“所錄不限於一時一地”之巨著於元豐以後失傳，而限於一時一地之《益州名畫錄》反而流傳至今？因此，所謂《總畫集》即益州之《總畫集》，並非不限於一時一地之《總畫集》。換言之，《總畫集》即《益州名畫錄》之異名。謝氏進而推測，郭氏所見《總畫集》當為一種傳抄本，蓋其未能見景德三年（1006）李旼序而於蜀中所刻之《益州名畫錄》，而據傳抄本所綴書名著錄之，遂在書目中出現《總畫集》。^⑧這一解釋，其結論與上記兩說並

無異議，但推測過程較為穩妥，實為中肯之說。總而言之，探討《總畫集》之問題的實質，根源則出自郭若虛之頗多可疑的引徵，議論的焦點是判斷黃休復是否曾著述過此兩書。而黃休復生涯皆居於蜀，所著《茅亭客話》亦記耳聞目覩之蜀中逸事，未曾仕官或離蜀遠遊。而著其兩種不同體例之畫史似不大可能。理解這一事實，亦能為攷察《益州名畫錄》的流傳所出現的諸問題提供必要的依據。

五、《圖書見聞志》中所見大聖慈寺的繪畫史料

郭若虛的記事中，關於大聖慈寺繪畫情況之敘述，雖與集中著錄成都寺院之畫迹為目的的《益州名畫錄》不能相提並論，且史料又多依據於《益州名畫錄》，但對於研究大聖慈寺的當時之繪畫情況來說，仍是不可缺少的第一手資料。在此，當有必要首先關注一下郭若虛編纂此書畫家傳時所依之典據。

如前述，郭氏著書的敘論“敘諸家文字”項中所列諸書目，本應是其依據的基本史料，但其諸史料之中的數種，均不見宋、元以來書志著錄，因此不得不說郭氏著述其參照史料的可靠性頗有可疑之處。從仍流傳至今的所列數種參攷書目看，郭若虛書中所依史料唐代以前畫家多出自張彥遠的《歷代名畫記》。而宋代編纂的畫史中，與《圖書見聞志》內容上的依存關係最為密切的，當屬劉道醇的《五代名畫補遺》、《聖朝名畫評》及黃休復的《益州名畫錄》。上記諸書中，首先攷察郭若虛書與《歷代名畫記》之聯繫，例如張彥遠書中所錄唐代畫家盧楞伽、薛稷，王宰、章偃四人，在《益州名畫錄》卷下“無書有名”項中亦分別列有傳記，所記內容甚詳。但此四人均不載於《圖書見聞志》，若以郭若虛書中內容多依黃休復所列畫家名目等實際情況來攷慮，郭氏書中理應收錄此四人的事迹。且四人均在唐代聞名，通常的情況下則不可能從唐代畫家陣容中遺漏。對此疑問，隻

能認為郭若虛意在把此書作為《歷代名畫記》之續編，有意識地使其四人不至於在兩書中重復出現，故在此書中割愛，除此之外尚難以做其他解釋。

再看《圖畫見聞志》與劉道醇著述的關係。在郭若虛徵引三十家書目中，並不見劉道醇《五代名畫補遺》之名。但根據是書卷頭嘉祐四年（1059）穎川陳洵直序云：“今因集《本朝名畫評》，又摺拾其見遺者，敘而編之，名曰《五代名畫補遺》。”可知《本朝名畫評》之編纂則早於《五代名畫補遺》。這一點，亦與郭若虛於徵引三十家書目之末尾載“本朝畫評劉道醇纂，符嘉應撰”之事相吻合。此外，陳洵直序中又云：“故五代名流，抑多遺闕，則有若國初監察御史胡嶠，遂採擷遺子，紀於編帙，始自尹繼昭，終於劉永，總四十三人，名之曰《廣梁朝畫目》。”⁹亦可知宋監察御史胡嶠的《廣梁朝畫目》一書亦先於劉道醇的《五代名畫補遺》。從中也可推知郭若虛未錄《五代名畫補遺》之理由，則是在《圖畫見聞志》編纂時，主要是依據記錄“始自尹繼昭，終於劉永”的晚唐至五代畫家的《廣梁朝畫目》，而《五代名畫補遺》本來是以補《廣梁朝畫目》為目的而纂。因此，郭若虛書所依內容若以《廣梁朝畫目》為典據，則可省略劉道醇的《五代名畫補遺》，此亦非不可思議之舉。但無論如何，郭若虛在編纂《圖畫見聞志》時，則大量參照過劉道醇的《五代名畫補遺》和《聖朝名畫評》的內容當是事實。例如《五代名畫補遺》所記畫家中，除“塑作門”的楊惠之、劉九郎、王溫，“雕木門”中的伎巧夫人嚴氏等以外，其餘均在《圖畫見聞志》中立傳，可以想見郭若虛書的史料來源，除《益州名畫錄》外，劉道醇的兩書亦是不可忽視的。

最後再集中來看，《圖畫見聞志》與《益州名畫錄》之內容的依存關係。關於郭氏所徵三十家書目中載黃休復《總畫集》及辛顯《益州畫錄》之事，已於前節略有攷察。在此，以郭若虛確以實見黃休復《益州名畫錄》

爲前題，並以記錄唐宋時期活躍於大聖慈寺的畫家爲綫索，將兩書的內容相互比較如下^⑨：（下段括號中小字者爲《益州名畫錄》所記內容）

唐代：

左全——蜀郡人，迹本儒家，世傳圖畫，妙工佛道人物，寶曆中，聲馳宇內。

（左全者，蜀人也。世傳圖畫，迹本名家，寶曆年中，聲馳闕下。）

趙公祐——成都人，工畫佛道鬼神，世稱高絕。太和間已著畫名。李德裕鎮蜀，以賓禮遇之。（中略）成都大慈、聖興兩寺，皆有畫壁。

（公祐者，長安人也。寶曆中寓居蜀城，攻畫人物，尤善佛像、天王、神鬼。初，贊皇公李德裕鎮蜀之日，賓禮待之。）

趙溫奇——公祐之子，綽有父風，成都寺觀，多見其迹。

（趙溫奇者，公祐子也。幼而穎秀，長有父風。父歿之後，於大聖慈寺文殊閣內繼父之蹤，畫北方天王及梵王、帝釋，大輪部屬。）

趙德齊——溫其之子，襲二世之精藝。（中略）光化中，詔許王建於成都置生祠，命德齊畫西平王儀仗車輅、旌纛法物，及朝真殿上畫后妃，嬪御，皆極精緻。昭宗喜之，遷翰林待詔。

（德齊者，溫奇子也。（中略）光化年，王蜀先主受昭宗敕置生祠，命德齊與高道興同於畫西平王儀仗、旗纛旌麾、車輅法物及朝真殿上皇姑帝戚、后妃嬪御百堵以來，授翰林待詔。）

范瓊、陳皓、彭堅——同時同藝，名振三川。大中初，復興佛宇後，三人分畫成都大慈、聖壽、聖興、淨衆等五寺墻壁二百餘間，各盡所蘊。淳化後兩遭兵火，頗有毀廢矣。

（范瓊者，不知何許人。開成年與陳皓，彭堅同時同藝，寓居蜀城。（中略）洎宣宗皇帝再興佛寺，三人於聖壽寺、聖興寺、淨衆寺、中興寺，自大中至乾符，筆無暫釋。圖畫二百

餘墻壁、天王、佛像，高僧經驗及諸變相，名目雖同，形狀一無同者。自淳化五年，咸平三年，兩遇兵火，得存三處筆迹。）

常粲——成都人，工畫佛道人物，善為上古衣冠，咸通中，路巖鎮蜀，頗加禮遇，有孔子問禮、山陽七賢等圖。並立釋迦、女媧、伏羲、神農、燧人等像傳於世。

（常粲者，雍京人也，咸通中，路侍中巖牧蜀之日，自京入蜀，路公賓禮待之。粲善傳神雜畫，有七賢像、〈中略〉女媧、伏羲、神農像、孔子西周問禮像。）

常重胤——粲之子，妙工寫貌，僖宗朝為翰林供奉。嘗寫僖宗御容及名臣真像，得其神彩。亦嘗於寶曆寺畫請塔天王，至妙。

（重胤者，粲之子也。僖宗皇帝幸蜀回鑾之日，蜀民奏請留高御容於大聖慈寺。其時隨駕寫貌待詔盡皆操筆，不體天顏。府主陳太真敬瑄遂表進重胤，御容一寫而成，內外官屬，無不嘆駭，謂為僧繇之後身矣。〈中略〉大聖慈寺興善院泗州和尚真、華亭張居士真、寶曆寺請塔天王、寧蜀寺都官土地，並重胤筆，見存。）

呂曉、竹虔——並長安人，工畫佛道人物，僖宗朝為翰林待詔。廣明中扈從入蜀，長安、成都皆有畫壁。

（呂曉者，京兆人也。唐翰林待詔，自京隨僖宗皇帝車駕至蜀，授將仕郎，守漢州雒縣主簿，賜緋魚袋。〈中略〉竹虔者，雍京人也。攻畫人物佛像，聞成都創起大聖慈寺，欲將吳道玄地獄變相於寺畫焉。廣明年隨駕到蜀。）

孫遇——自稱會稽山人，志行孤潔，情韻疎放。廣明中，避地入蜀，遂居成都。善畫人物、龍水、松石、墨竹，兼長天王鬼神。筆力狂怪，不以傅彩為功。〈中略〉初名位，後改名遇。亦有圖軸傳於世。

（孫位者，東越人也。僖宗皇帝車駕在蜀，自京入蜀，號會稽山人。性情疏野，襟抱超然。〈中略〉光啓年，應天寺無智禪師請畫山石兩堵，龍水兩堵；寺門東畔畫東方天王及部從兩堵；昭覺寺休夢長老請畫浮漚先生、松石、墨竹；〈中略〉不知其後有何所遇，改名遇矣。）

張詢——南海人，避地居蜀，善畫吳山楚岫，枯松怪石。中和間，嘗

於昭覺寺大悲堂後畫三壁山川，一壁早景，一壁午景，一壁晚景，謂之三時山。人所稱異也。亦有山水卷軸傳於世。

（張詢者，南海人也。〈中略〉中和年隨駕到蜀，與昭覺寺休夢長老故交，遂依託焉。忽一日，長老請於本寺大悲堂後留少筆蹤，畫一堵早景，一堵午景，一堵晚景，謂之三時山。蓋貌吳中山水，頗甚工。畫畢之日，遇僖宗駕幸茲寺，盡日嘆賞。）

張南本——不知何許人。工畫佛道鬼神，兼精畫火。嘗於成都金華寺大殿畫八明王，時有一僧，遊里至寺，整衣昇殿，驟視炎炎之勢，驚惶幾仆。時孫遇畫水，南本畫火，水火之形本無定質，惟於二子，冠絕古今。〈中略〉後來為人模寫，竊換真迹，鬻與荆湖商賈。今所存者多是僞本。

（張南本者，不知何許人也。中和年寓止蜀城。攻畫佛像、人物、龍王、神鬼。〈中略〉相傳南本於金華寺大殿畫明王八軀。才畢，有一老僧入寺蹶仆於門下，初不知是畫，但見大殿遭火所焚。〈中略〉至孟蜀時被人模搨，竊換真本，鬻與荆湖人去，今所存，僞本耳，僞本淳化年遭賊搽劫，已皆散失。）

麻居禮——蜀人，師張南本。光化、天復間，聲迹甚高。資、簡、邛、蜀、甚有其筆。

（麻居禮者，蜀人也。幼師張南本筆法，親得其訣，光化、天福年聲迹已喧，資、簡、邛、蜀州寺觀壁畫甚多。）

道士張素卿——簡州人，少孤貧落魄，長依本郡三清觀項掛，善畫道門尊像、天帝星官。形制奇古，實天授之性也。嘗於青城山丈人觀畫五嶽、四瀆、十二溪女等。

（道士張素卿者，簡州人也。少孤貧，性好畫。〈中略〉藝成之後，落拓無羈束，遂衣道士服。唯畫道門尊像。〈中略〉王蜀先主修青城山丈人觀，請素卿於丈人真君殿上畫五嶽四瀆、十二溪女、山林、溪沼、樹木，諸神及嶽瀆曹史，詭怪之質，生於筆端。上殿觀者，無不恐懼。）

道士陳若愚——左蜀人，師張素卿，得其筆法。成都精思觀有青龍、

白虎、朱雀、玄武四君像。

（道士陳若愚者，左蜀人也。師張素卿畫，遂衣道士服，師事素卿，受其筆法。王氏永平，廢興聖觀為軍營，其觀有五金鑄天尊形明皇御容一軀，移在大聖慈寺御容院供養。〈中略〉殿上壁畫有青龍君、白虎君、朱雀君、玄武君四像，並若愚筆，見存。）

刁光胤——長安人，天復中避地入蜀。工畫龍水、竹石、花鳥、貓兔。黃筌、孔嵩，皆門弟子，嘗於大慈寺承天院內窻邊小壁四堵上畫四時花鳥，體制精絕。後黃居寀重裝飾之。亦有圖軸傳於世。

（刁先胤者，雍京人也，天福年入蜀。攻畫湖石、花竹、貓兔、鳥雀。性情高潔，交遊不雜。〈中略〉大聖慈寺熾盛光院明僧錄房窻旁小壁四堵，畫四時雀竹。廣政中，黃居寀重妝雀蝶，精奇轉甚。三學院大廳小壁花雀兩堵，光胤畫，時年已耄矣。）

李洪度——成都人，工畫佛道人物，名振當時。成都大慈寺三學院等處有畫壁。

（洪度者，蜀人也。元和中，府主相國武公元衡請於大聖慈寺東廊下維摩詰堂內畫帝釋、梵王兩堵。〈中略〉會昌年，諸寺圖畫亦多除毀，後餘此一處。）

辛澄——不知何許人。成都大慈寺泗州堂有僧伽像、及普賢閣下有五如來像。

（辛澄者，不知何許人也。建中元年，大聖慈寺南畔創立僧伽和尚堂，請澄畫焉。〈中略〉普賢閣下五如來同生一蓮花及鄰壁小佛，九身閣裏內如意輪菩薩，並澄之筆，見存。）

張騰——不知何許人。工畫佛道雜畫。描作布色，頗窮其妙，成都興聖寺有畫壁。

（張騰者，不知何許人也。大和末年，偶止蜀川，於諸寺壁圖畫亦多，會昌年畫皆除毀。大中初，佛寺再興，於聖壽大殿畫文殊一堵、普賢一堵、彌勒下生一堵。〈中略〉大聖慈寺文殊閣下畫報身如來一堵，並騰之筆，見存。）

五代：

李昇——成都人，工畫蜀川山水。始得唐張瑑山水一軸，凝玩數日，

云未盡善也。後遂心師造化，意出前賢。成都聖壽寺有畫壁，多寫名山勝境。（中略）有武陵溪、青城、峨嵋，二十四化等圖傳於世。

（李昇者，成都人也。〈中略〉初得張璪員外山水一軸，玩之數日，云未妙矣。遂出，意寫蜀境，山川平遠，心思造化，意出先賢。〈中略〉桃園洞圖、武陵溪圖、青城山圖、峨嵋山圖、二十四化山圖，好事得之，為箱篋珍。〈中略〉悟達國師自京人蜀，重其高手，請於聖壽寺本院同居數年，因於廳壁畫出峽圖一堵、霧中山圖一堵。）

杜措——成都人，亦工畫山水，多作老木懸崖，回阿遠岫，殊多雅思。有秋日並州路詩意圖並山水卷軸傳於世，亦工佛像。

（杜措者，蜀人也。幼慕李昇山水，長亦勤學，二十年中晝夕不捨。今大聖慈寺六祖院傍地藏菩薩、竹石山水一堵。）

杜子瓌——華陽人，工畫佛道，尤精傅彩，調鉛殺粉，別得其方。嘗於成都龍華東禪院畫毘盧像，坐赤圓光中，碧蓮花上，其圓光如初出日輪，破淡無迹，人所不到也。

（杜子瓌者，成都人也。擅於賦彩，拂澹偏長，唯攻佛像。王蜀時於龍華泉東禪院畫毘盧佛，據紅日輪，乘碧蓮花座。每誇同輩云：某妝此圓光，如日初出，淺深瑩然，無筆玷之迹。見存。）

杜弘義——蜀郡晉平人，工畫佛道高僧，成都寶曆寺有文殊、普賢並水陸功德。

（杜弘義者，蜀州晉原人也。攻畫佛像羅漢。今寶曆寺東廊下一堵文殊，西廊下一堵普賢，及行道高僧十餘堵，見存。）

房從真——成都人，工畫人物蕃馬，事王蜀先主為翰林待詔。嘗於蜀宮板障上畫諸葛武侯引兵渡瀘水，人馬執戴，生動如神。蜀主每行至彼，駐而不進，怡然嘆曰：壯哉甲馬。兼善撥筆鬼神，亦多寺壁。有寧王射獵、陳登斫鱸，常建冒雪入京等圖傳於世。

（房從真者，成都人也。攻畫甲馬、人物、鬼神、冠絕當時。有寧王獵射圖、羌人移居

圖、陳登斫輪圖，冷朝陽、王昌齡、常建冒雪入京圖。〈中略〉授翰林待詔，賜紫金魚袋。）

宋藝——蜀郡人，工寫貌。事王蜀為翰林待詔，嘗寫唐朝列聖及道士葉法善、一行禪師、沙門海會、內臣高力士等真於大慈寺。

（宋藝、蜀人也；攻寫真。王蜀時，充翰林高貌待詔，模寫大唐二十一帝聖容，及當時供奉道士葉法善、禪僧一行、沙門海會、內侍高力士於大聖慈寺玄宗御容院上壁，今見存。）

高道興——成都人，事王蜀為內圖書庫使，工佛道雜畫。用筆神速，觸類皆精。蜀之寺觀，尤多墻壁。時人諺云：高君墜筆亦成畫。

（高道興者，成都人也。攻雜畫，觸類皆長，尤善畫佛像高僧。〈中略〉授翰林待詔，賜紫金魚袋。及先主殂逝，再命道興與德齊畫陵廟鬼神、人馬兵甲、公王儀仗、宮寢嬪御一百餘堵。今大慈寺中兩廊下高僧六十餘軀、華嚴閣東畔丈六天花瑞像，並見存。）

阮知誨——蜀郡人，工畫貴戚子女，兼長寫貌，事王蜀為翰林待詔，寫王先主真為首出。

（阮知誨者，成都人也。攻畫女郎，筆踪妍麗，及善寫真。王氏乾德年，寫少主真於大聖慈寺三學院經樓下。〈中略〉知誨兩朝多高皇姑帝戚，渥澤累遷，授翰林待詔，銀光祿大夫，檢校尚書左僕射，兼御史大夫、上柱國。）

杜覲龜——其先本秦人，避地居蜀，博學強識，工畫羅漢，兼長寫貌。始師常粲，後自成一體。事王蜀為翰林待詔，成都大慈寺有畫壁。

（杜覲龜者，其先本秦人也。避祿山之亂，遂居蜀焉。覲龜少能博學，涉獵經史，專師常粲寫真、雜畫，而妙於佛像羅漢。〈中略〉授翰林待詔，賜紫金錢袋。〈中略〉大聖慈寺華嚴閣東廊下祐聖國師光業真，並覲龜筆，見存。）

黃筌——字要叔，成都人。十七歲事王蜀後主為待詔，至孟蜀加檢校少府監，賜金紫，後累遷如京副使，善畫花竹翎毛，兼工佛道人物、山川、龍水，全該六法，遠過三師。（花鳥師刁處士，山水師李昇，人物、龍水師孫遇也。）孟蜀後主廣政甲辰歲，淮南馳聘，副以六鶴。蜀主遂命筌寫六鶴於便坐之殿，因名六鶴殿。由是蜀之豪貴，請於圖軸者接迹，時人諺云：黃筌

畫鶴，薛稷減價。

（黃筌者，成都人也。幼有畫性，長負奇能。刁處士入蜀，授而教之竹石花雀，又學孫位畫龍水松石墨竹，學李昇畫山水竹樹，皆曲盡其妙。〈中略〉建元之後，授翰林待詔，權院事，賜紫金魚袋。至少主廣政甲辰歲，淮南通聘，信幣中有生鶴數隻。蜀主命筌寫鶴於偏殿之壁，警露者，啄苔者，理毛者，整羽者，映天者，翹足者，精彩體態，更愈於生，往往生鶴立於畫側。〈中略〉先是蜀人未曾得見生鶴，皆傳薛少保畫鶴為奇。筌寫此鶴之後，貴族豪家，競將厚禮請畫鶴圖，少保自此聲漸減矣。）

阮惟德——知晦之子。紹精父業，事孟蜀為翰林待詔。尤善狀宮闈、禁苑、皇妃、帝戚、富貴之事。

（惟德者，知晦子也。襲承父藝，美繼前蹤，父子同時入內供奉。〈中略〉皆畫當時宮苑亭臺花木、皇妃帝后富貴之事，精妙頗甚。授翰林待詔、將仕郎、試太常寺齋郎，賜緋魚袋。）

杜敬安——覲龜之子。繼父之美，事孟蜀為翰林待詔。尤能傳彩，成都大慈寺與其父同畫列壁。

（敬安，子瓌子也，美繼父蹤，妙於佛像。今大聖慈寺普賢閣下北方天王，三學院羅漢閣下無量壽尊，並敬安筆。蜀城寺院，敬安父子圖畫佛像羅漢甚衆。〈中略〉孟氏明德年授翰林待詔，賜紫金魚袋。）

趙忠義——元德之子。事孟蜀為翰林待詔。雖從父訓，宛若生知。〈中略〉嘗與高道興、黃筌同畫成都寺壁甚多。

（趙忠義者，德玄子也。德玄自雍襁負入蜀，及長，習父之藝，宛若生知。〈中略〉廣政初，忠義與黃筌、蒲師訓合於畫天王變相十堵以來，各盡所能，愈於前輩。）

蒲師訓——蜀人，事孟蜀為翰林待詔，師房從真。〈中略〉畫蜀中祠廟，鬼神兵仗、冠冕幢葆，皆盡其美。

（蒲師訓者，蜀人也。幼師房從真畫人物、鬼神、蕃馬。後唐明宗長興年，值孟令公改元，興修諸廟，師訓畫江濱廟、諸葛廟、龍女廟。及先主殂，畫陵廟鬼神、蕃漢人物、旗幟

兵仗、公王車馬、禮服儀式，縱橫浩瀚，莫不周至。授翰林待詔，賜紫金魚袋。）

蒲延昌——師訓之子。與其父同時為孟蜀待詔，工畫佛道鬼神外，尤精獅子，行筆勁利，用色不繁。

（蒲延昌者，師訓養子也。筆力道健，甚得師法。廣政中進畫，授翰林待詔，賜緋魚袋。時福感寺禮塔院僧模寫宋展子虔獅子於壁。延昌一見曰：但得其樣，未得其筆爾。遂畫獅子圖獻通進。）

張孜——成都人，事孟蜀為翰林祇候，工畫人物士女，兼長寫貌，有長門醉客、按樂、搗衣等圖，及漢唐名臣像傳於世。

（張孜、成都人也。父授蜀翰林寫貌待詔，賜緋。孜有超父之藝，尤精寫貌及畫婦人，鉛筆姿態，綽有餘妍，議者比之張萱之儔也。孟先主明德年，於大聖慈寺三學院置真堂，孜曾與故東川董太尉璋寫真，先主惡之，不為寫己。乃命阮知誨獨寫己真。文武臣僚，孜之筆也。授翰林待詔，賜紫金魚袋。）

丘文播——暨弟文曉，廣漢人，並工佛道人物，兼善山水，其品降高、趙輩。成都並其鄉里，頗有畫迹。文播後改名潛。

（丘文播者，漢州人也。後改名潛。攻畫山水人物，佛像神仙。今新都乾明禪院六祖、漢州崇教禪院羅漢、紫極宮二十四化神仙，皆文播筆，見存。其有花雀，文播男余慶畫。）

滕昌祐——其先吳人，避地居蜀，工畫花鳥、蟬蝶、折枝、生菜，筆迹輕利，傅彩鮮澤。尤於畫鵝得名。有四時花鳥、魚龜、猴兔及梅花鵝、茴香下睡鵝，又有群鵝泛蓮沼等圖傳於世。兼善書大字，蜀中寺觀牌額多昌祐書。

（滕昌祐，字勝華，先本吳人，隨僖宗入蜀，以文學從事。唯昌祐不婚不仕，書畫是好，性情高潔，不肯趨時。常於所居樹竹石杞菊，種名花異草木，以資其畫。歿時年齒八十有五。〈中略〉攻書，時呼“滕書”。今大聖慈寺文殊閣、普賢閣、肖相院，方丈院、多利心院、藥師院天花瑞像數額。）

姜道隱——漢州什邡人，亂歲好畫，有時終日不歸，父母尋之，多

在佛廟神祠中畫壁下。及長，不事產業，惟畫是好，布衣芒屨，隨身筆墨而已。

（姜道隱者，蜀州綿竹人也，年才韶訖，晝日不歸，父母尋之，多於神佛廟中畫處才見。及長，爲人木訥，不務農桑，唯畫是好，不畜妻孥，孑然一身。常戴一竹笠，布衣草履筆墨而已。）

楊元真——不知何許人。工畫佛道，善爲曹筆，尤精布色。始居蜀，後召入鄴中，不回。蜀川頗有畫迹。

（楊元真者，石城山張玄外族也。攻畫佛像羅漢，兼善妝鑿。〈中略〉大聖慈寺熾盛光佛、九曜二十八宿，華嚴閣下西畔立釋迦像，並許候塑，皆元真妝。肉色髭髮，衣紋錦繡，及諸禽類，備著奇功，時輩罕及。）

張景思——蜀人，工畫佛道。蜀中有畫壁。

（張景思者，金水石城山張玄之裔也。思之一族世傳圖畫佛像羅漢，景思王氏永平年於聖壽寺北廊下畫降魔變相一堵，見存。）

禪月大師貫休——婺州蘭溪人，道行文章外，尤工小筆。嘗視所畫水墨羅漢，云是休公人定觀羅漢真容後寫之。故悉是梵相，形骨古怪。休公有詩集行於世，兼善書，謂之姜體，以其俗姓姜也。

（禪月大師，婺州金溪人也。俗姓姜氏，名貫休，字德隱。天復年入蜀，王蜀先主賜紫衣師號。師之詩名高節，宇內咸知。善草書圖畫，時人比諸懷素。師闢立本，畫羅漢十六幀，〈中略〉胡貌梵相，曲盡其態。或問之云：休自夢中所視耳。）

僧楚安——蜀人，善畫山水。點綴甚細，每畫一扇，上安姑蘇臺或滕王閣，千山萬水，盡在目前。今蜀中扇面印版，是其遺範。

（僧楚安，蜀州什邡人，俗姓句氏。攻畫人物樓臺，有明皇幸華清宮避暑圖、吳王宴姑蘇臺圖，此二圖皆畫於牆壁、圖簇、團扇之上，其牆壁、圖簇、團扇大小雖殊，功夫並無減者，奇巧如此。當時公侯相重，皆稱妙手。）

孫知微——字太古，眉陽人。精黃老學，善佛道畫。於成都壽寧院畫

熾盛光、九曜及諸墻壁，時輩稱伏。知微凡畫聖像，必先齋戒疏淪，方始援毫，有功德並故事人物傳於世。

（筆者案：黃休復《益州名畫錄》中，不見有孫知微記事。但另一篇黃氏《茅亭客話》中載有孫知微較詳細的作畫逸事及言論。然兩記事相對照，尚無相關內容。因此郭若虛所記內容，當另有史料來源。）

李文才——華陽人，工畫松石，兼長寫貌。事孟蜀為翰林待詔。廣政中，荆南高王令人入蜀，請文才寫義興門街雙筍石並其故事。又嘗寫蜀主並名臣真像於大慈寺，亦有畫軸傳於世。

（李文才者，華陽人也。攻畫人物、屋木、山水，善寫真，罕及，周昉之亞也。蜀廣政中，荆南高太王令邸務丁晏入蜀，請文才寫興義門兩雙石筍，兼徵其故實，將歸本道。〈中略〉廣政末，主置真堂大聖慈寺華嚴閣後，命文才寫諸親王文武百僚真等，授翰林待詔，將仕郎、試太子司議郎，賜緋魚袋。）

石恪——蜀人，性滑稽，有口辯，工畫佛道人物，始師張南本，後筆墨縱逸，不專規矩。（中略）有唐賢像、五丁開山、巨靈擊太華、新羅人角力等圖傳於世。

（石恪，字子專。成都人也。幼無羈束，長有聲名，雖博綜儒學，志唯好畫，攻古體人物，學張南本筆法，有田家社會圖、鰲靈開峽圖、夏禹治水圖、新羅人角力圖；陳子昂、盧藏用、宋之問、高適、畢構、李白、孟浩然、王維、賀知章、司馬承禎仙宗十友圖。）

童仁益——蜀郡人，工畫人物尊像，出自天資，不由師訓，乃孫知微之亞也。嘗畫青城山丈人觀諸仙。淳化末，仁益以成都天慶觀仙遊閣下，舊有石恪畫左右龍虎君，遂抒思援毫，於天慶觀前亦畫龍虎君兩壁，及畫大慈寺中佛殿漢明帝、摩騰、竺法三藏；保福院畫首楞嚴二十五觀。筆力勁健，頗有圖軸傳於輩下，好事者往往誤評為孫知微之筆也。

（筆者案：童仁益之事迹，不載於黃休復《益州名畫錄》，而在《茅亭客話》卷十中，設“小童處士”條，有較詳之記事。與郭若虛之童仁益條可為互補。）

僧令宗——廣漢人，工畫佛道人物。成都大慈寺三學院，並揭諦堂，有畫壁。

（僧令宗，丘文播異姓弟也，攻畫山水人物、佛像天王。今大聖慈寺三學院下，經樓院下兩畔四天王兩堵，放生池揭諦堂內六祖，並令宗筆。見存。）

黃居寀——字伯鸞，筌之季子也。工畫花竹、翎毛，默契天真，冥周物理。始事孟蜀，為翰林待詔，與父筌俱蒙恩遇。圖畫殿庭牆壁、宮闈屏障，不可勝紀。

（居寀，字伯鸞，筌少子也。畫藝敏瞻，不讓於父。蜀之四主崇者，宮殿、苑囿、池亭，世罕其比。居寀父子內供奉迨四十年，殿庭牆壁、門幃屏幃，圖畫之數，不可紀錄。授翰林待詔、將仕郎、試太子議郎，賜金魚袋。）

蒲永昇——成都人，性嗜酒放浪，善畫水，人或以勢力使之，則嘻笑捨去，遇其欲畫，不擇貴賤。蘇子瞻內翰嘗得永昇畫二十四幅。每觀之，則陰風襲人，毛髮為立。子瞻在黃州臨臯亭，乘興書數百言寄成都僧惟簡，具述其妙，謂董、戚之流為死水耳。惟簡住大慈寺勝相院，其書刻石在焉。

（筆者案：《益州名畫錄》不見蒲永昇記錄。上記郭氏的內容當另有所據。又《經進東坡文集事略》卷六十，有蘇軾評蒲永昇於大聖慈寺壽寧院作二十四幅水圖一文，內容與郭若虛所記合。另參見本書第五章范成大《成都古寺名筆記》注釋中蒲永昇條。）

據以上抄錄的郭若虛《圖畫見聞志》中所記與大聖慈寺繪事有關的諸西蜀畫家史料，再對照黃休復《益州名畫錄》的內容，可以認為：郭氏的所記內容十有八九是由《益州名畫錄》記事中抄錄而成，並非耳聞目視的實錄，更難想像是參照了其他較《益州名畫錄》更翔實的著述。這一點通過以上比較，可謂一目了然。但就其中的一些內容，尚有值得注意的問題，規納起來，可列為如下幾點：

一、郭若虛在抄錄黃氏所記內容中，注重西蜀畫家的官職爵位及師

承，而較忽視所留畫迹；重視擅長山水畫作者，記其經歷及畫迹亦較詳細，而忽視道釋畫家的成就。記畫家出入蜀中或參與重大繪事活動時，往往省略黃氏所重視的確切的紀年記載；記畫家擅長題材時，往往根據畫家所存作品之內容，而不看畫家作畫生涯之全貌。這幾點與黃氏的記述特徵有所不同。從總體來看，郭若虛似按照個人主觀意識來濃縮黃氏的傳記內容，而並未深入核實。當然這不能怪罪於郭若虛，當時身兼北宋宮廷數職的作者，與於西蜀以悠閑著述自樂的黃休復相比，兩者所著西蜀畫史的深入性和內容之豐富性實自不能相題並論。

二、由於以上原因，郭若虛書中則出現數條誤抄或記載失實。例如，記杜敬安為“覬龜之子，繼父之美”，而杜子瓌條則不載其親族關係。而查《益州名畫錄》卷中杜敬安條，則明記“敬安、子瓌子也，美繼父踪，妙於佛像”，進而記云“敬安父子圖畫佛像羅漢甚衆”、“孟氏明德年（933—938）授翰林待詔”。而再看杜覬龜條，有“王蜀少主（中略）命覬龜寫大唐二十一帝御容”。於杜子瓌條，亦有“王蜀時於龍華泉東禪院畫毘盧佛”的記載。由此可推斷杜氏一族之關係應為：杜覬龜（祖父）、杜子瓌（父），杜敬安（子）。又郭氏所記趙忠義條云：“趙忠義，元德之子，事孟蜀為翰林待詔，雖從父訓，宛若生知。”而查書中並無趙元（恐宋初避玄諱）德其人。再看黃氏之書中趙忠義條，則明記“趙忠義，德玄子也，德玄自雍襁負入蜀，及長，習父之藝，宛若生知。”又在卷中有詳細的趙德玄記事，所記趙德玄和趙忠義之父子關係極其清楚。因此，郭若虛的“元德之子，一文，應是抄錄黃氏所記趙忠義史料時出現的失誤。再舉趙忠義條為例：郭若虛記云：“嘗與高道興、黃筌輩同畫成都寺壁甚多。”如按字面理解，趙忠義曾與高道興和黃筌同在成都各寺院合作過壁畫，這一籠統說法並不能說有誤。然而，查《益州名畫錄》卷中趙忠義條，黃休復對趙忠義與周圍畫家之交往有較詳細的記載。其一記與蒲師訓云：“先

是，每年杪冬末旬，翰林攻畫鬼神者，例進鍾馗焉。丙辰歲，忠義進鍾馗，以第二指挑鬼眼睛；蒲師訓進鍾馗，以拇指剗鬼睛，二人鍾馗相似，唯一指不同。蜀王問此畫孰為優劣？筌以師訓為優。”此記事中出現了蒲師訓與黃筌之名。其二又記：“廣政初，忠義與黃筌、蒲師訓合手畫天王變相十堵以來，各盡所能，愈於前輩。”亦可知此三人確實曾合作過數壁天王變相圖，並能發揮各自獨特之技巧。而對於高道興，在文中則記為：“今衙北門大安樓下天王院，自濮陽吳公行曾鎮蜀之日創興，其中有唐時名畫數堵及高道興、杜覲龜、房從真、趙德齊畫佛像羅漢、經驗變相。”此記事中完全不見趙忠義與高道興有合作成都寺院壁畫的內容。如此看來，郭若虛所記錄的內容則是規納或附會於黃休復的記事而成，並未進行過更深入的核實。

三、《圖畫見聞志》中，亦能見到為《益州名畫錄》所不載的成都畫家史料，其中如房從真條，記其於蜀宮板障上畫“諸葛武侯引兵渡瀘水”，蜀主每行至此“駐而不進，怡然嘆曰：壯哉甲馬。”此事則不見於黃氏所記。又滕昌祐條，郭若虛記其畫鵝之事較詳。其云：“尤以畫鵝得名，（中略）及梅花鵝、茴香下睡鵝，又有群鵝泛蓮沼等圖傳其世。”而黃休復文中則不提畫鵝片言。另《圖畫見聞志》中所記西蜀畫家三人：

徐德昌——成都人，事孟蜀為翰林祇候，工畫人物士女，墨彩輕媚，為時所稱。

周行通——成都人，工畫鬼神、人馬、鷹犬、嬰孩，得其精要。有李陵送蘇武、支遁、三隼奪馬等圖傳於世。

孔嵩——蜀人，善畫龍，兼工蟬雀，與黃筌並師刁處士，成都廣福院壁有所畫龍及有蟬雀等圖傳於世。

以上三人，均不見於《益州名畫錄》記事，可見郭若虛收集西蜀畫家史料時，並不局限於《益州名畫錄》一書，還應參照了其他著述。

根據以上攷察，筆者認為，對於研究西蜀繪畫及寺院佛教美術來說，僅把郭若虛《圖書見聞志》中的所記內容作為確證，確實有一定的危險性。當然，這不是否定郭書的資料價值，而就西蜀繪畫史料內容而言，郭若虛的記載內容則是輯纂《益州名畫錄》而成，並在記述中有意識地壓縮或簡化了其書的內容，致使史料的可靠性和豐富性均受到了一定影響。因此，在使用郭若虛所記成都地方畫家史料時，首先應核對黃休復《益州名畫錄》的有關事項，辨別事實之原委。總而言之，郭黃兩書所記內容之互參互補，以避免史實之漏誤，當是西蜀繪畫史研究中史料使用的一個必不可少的環節。

第二節 黃休復的《益州名畫錄》

就前節所述的郭若虛《圖書見聞志》中出現的問題，再比較黃休復《益州名畫錄》，其史料價值之高，是顯而易見的。它作為地區性的繪畫史籍，通過具體描述以大聖慈寺為中心的成都城內諸寺院繪畫製作的情況，反映出晚唐、五代、宋初以來西蜀佛教美術發展的實狀。是書雖編纂於宋代，但所記晚唐、五代的繪事，足以彌補前代繪畫史料之闕，亦是攷察唐、五代畫史的最直接的史料。下面，僅就書中出現的諸問題以及涉及大聖慈寺的繪畫情況，再做進一步的探討。

一、《益州名畫錄》版本著錄上的問題

首先，就《益州名畫錄》版本流傳和著錄上出現的問題看，《崇文品目輯釋》、《四庫總目提要》作“一名《成都名畫記》”。“益州”之提法，應是淳化五年（994），李順破成都，稱蜀王，建元應運。宋朝廷遣兵攻之。亂平後，把端拱元年（988）設置的成都府降為“益州”。此書名恐是依據當

時政府頒布的名稱而定。在此之前，此書曾稱做《成都名畫記》，這在宋代書志著錄中亦能得到驗證。^②此書在著錄其著者上曾出現過混亂：最早於書志中收錄此書的、是北宋慶曆元年（1041）成書的官修《崇文總目》，其後是宋人晁公武的私人藏書目錄《郡齋讀書志》、陳振孫《直齋書錄解題》，進而是紹興三十一年（1162）成書的鄭樵《通志·藝文略》，以上幾種，均把其書作者明確地記為“國朝黃休復”。^③然而，在成書時代稍晚的南宋官纂《中興館閣書目》、元朝官纂《宋史·藝文志》中，却記為“益州名畫錄、李旼撰”，又如前述，郭若虛《圖畫見聞志》卷一“序諸家文字”項中，稱“益州畫錄，辛顯撰”，可見，在兩宋時期，此書在流傳上尚存有疑點。對此，宋人陳振孫《直齋書錄解題》中的見解對解釋這一問題有着關鍵的意義。其云：

益州名畫錄，三卷，黃休復撰，《中興書目》以為李旼撰，而謂休復書今亡。案此書有景德三年（1006）序；不著名氏，其為休復所錄明甚。又有休復自為後序，則固未嘗亡也。未知題李旼者此同異。^④

文中所提及的“有景德三年序”，應是指書之卷頭現存的“虞曹外郎致仕李旼述”為黃休復所作的“序”。而此“序”中又明記黃氏著書之動機：“黃氏心鬱久之，取其目所擊者五十八人，品以四格，離為三卷，命曰益州名畫錄”。說明此書確為陳振孫所實見。但其“又有休復自為後序”，現已在原書中不曾見到。當時此書是否卷尾還附有黃休復自筆的“後序”，今已無法得知。但陳振孫指出的《中興書目》誤題為“李旼所撰”，為判斷此書以後著錄上出現混亂的原因，提供了重要的綫索。以此為前提，再看宋元以來書志著錄的情況，大致可要約以下幾點：

一、在《中興館閣書目》成書之前，《益州名畫錄》即被宋代編纂的憑信度較高的公私書志目錄，例如《崇文總目》、《郡齋讀書志》等所著錄。而兩書均明確記為“益州名畫錄，三卷，宋人黃休復撰”。這應是攷察此書

流傳情況的重要例證。北宋南遷以後，孝宗淳熙四年（1177）編纂的《中興館閣書目》七十卷，雖然所錄書目的總數超過《崇文總目》，但由於編纂時間倉促，因不足一年而成之書，傳寫脫錯之甚是可想而知的。由此可以推斷，《中興館閣書目》中，把附在《益州名畫錄》卷頭的“序”的作者當成其書的著者而著錄下來，並非不可思議之事。因此，此後該書著者的混亂，可能是由《中興館閣書目》著錄上的過失而引發的。

二、上記事項如是事實，至元代以《中興館閣書目》為底本而補纂的《宋史·藝文志》，恐不接觸原書則不加辯識地傳抄其誤，其結果則不言而喻。在同時代的元人馬端臨《文獻通攷》中所著錄的《益州名畫錄》，可作為反證。馬端臨在轉錄《直齋書錄解題》之記事同時，又曾著錄或徵引過卷頭李旼之“序”，這說明馬氏在著錄是書時，確實曾見過初稿刊行時附加在卷頭的李旼序言⁹⁵。比較《宋史·藝文志》，《文獻通攷》在著錄上的翔實性和可靠性上，通過著錄《益州名畫錄》的事例則能看得十分清楚。

三、導致《益州名畫錄》著者混亂之原因，則是卷頭所附的“目錄”與“虞曹外郎致仕李旼述”之“序文”之倒置所致。若展開卷首，卷頭則現出“李旼述”之表題，後世著錄時，究竟李旼所述是書？還是所述序文？往往因未能細讀“序”之全文而引出差錯。然而，在不見黃休復後序之今日，李旼之序則是攷察黃休復編纂《益州名畫錄》之動機的唯一參攷。關於序者李旼其人，史料僅見其零星記載。李旼生歿年不詳，蜀華陽（今成都雙流縣）人，自稱谷子，宋代曾任虞曹外郎之官。晚年寓居榮州，專念著述，應視為在蜀之文人。《宋史》雖不見本傳，但在張詠之傳中，有如下片言記載，其云：

初，蜀人知向學，而不樂仕官。詠察郡人張及、李旼、張達者皆有學行，為鄉里所稱。

可窺見李旼並未執意仕官，而是潛心世學，生涯以著述為樂，曾以理想

的文人德行而受到世間之贊賞。查《宋史·藝文志》，載有“李旼孔子贊傳六十卷”、“李旼該聞錄十卷”、“李旼集十卷”，從所列書名中可知其人專於儒學及見聞筆記。李旼的文章，現僅存《益州名畫錄》卷頭之序文，以及《重修昭覺寺記》一篇。⁹⁵而前者雖是短文，但在敘述黃休復著述之動機之同時，獨具慧眼地簡明審視蜀中繪畫之消長、繪畫之功能和目的、以及受黃氏之囑的原委，行文流暢，內容充實，與黃休復書之內容可稱比肩之美。

四、《益州名畫錄》的另一盲點，則是對書名的解釋，由此並引申出黃休復是否還著述過別種畫史的問題。對此，筆者在前節“郭若虛所撰《圖畫見聞志》中例舉的“辛顯撰《益州畫錄》”、“黃休復撰《總畫集》”諸項中已作了初步攷察。在此，有必要就相關事項再做簡要的歸納。

如前所述，郭若虛《圖畫見聞志》卷一“敘諸家文字”羅列的三十家書目中，確有稱做《益州畫錄》的書名，但冠其著者並非黃休復，而是在畫史中從未登場過的辛顯。與此同時，書目中另載有“總畫集，黃休復撰”一項，隻是未見郭若虛在《圖畫見聞志》中曾大量徵引過的黃休復《益州名畫錄》一書。關於辛顯的《益州畫錄》，因郭若虛在書中畫家記事的項裏，以附注形式三次徵引過辛顯之說，應該承認，郭若虛確實曾親見辛顯之書，並以此作為評畫依據。問題出在黃休復《總畫集》之書名著錄及現存流傳有緒的《益州名畫錄》的兩者之關係。對此問題，即：兩書實為一書而題目各異，還是黃休復曾分別著有《益州名畫錄》與《總畫集》兩書，學界尚有一定的分歧。⁹⁶特別是高橋善太郎氏認為，對黃休復《總畫集》於宋代是否存在而產生的分歧，關鍵在於郭若虛史料集錄上出現的差錯所致。而從郭若虛在書中頻繁引用的，被後世稱做《益州名畫錄》之本身內容來進行攷察，對解決這一問題無疑是有利的。總之，在尚無新資料驗證情況下，對此很難能有圓滿之答案。但作為基本事實，現能見到的歷代書

志著錄僅存此一篇《益州名畫錄》。由此可以設想一種可能性，即被郭若虛著錄的《總畫集》，有可能是當時流傳於世的《益州名畫錄》之未刊本，稱《總畫集》、《成都名畫錄》或《益州名畫錄》；而當時辛顯亦著有《益州畫錄》，因此郭若虛在著錄書名中，為避免重複或混亂，將黃休復書稱之《總畫集》，以區別於辛顯的《益州畫錄》。而在沒有資料攷察《總畫集》的前提下，比較現實的作法，當是就《益州名畫錄》所記內容本身做一些盡可能的探討。

二、關於著者黃休復

《益州名畫錄》的著者黃休復，《宋史》無傳，僅李昉為其書作“序”中對其人有簡略的描述。其云：

江夏黃氏休復，字歸本，通《春秋》學，校《左氏》、《公》、《穀》書，暨摭百家之說，嚮丹養親，行達於世，恬如也。加以遊心顧、陸之藝，深得厥趣。居常以魏晉之奇踪，隋唐之懿迹，盈縑溢帙，類而珍之。適值博雅之士款扉求見，則敞茅屋，拂榻塵，架而陳之，娛賓賞心，萬虞一泯。及其僧舍道居，靡不往而玩之，環歲忘倦。（中略）迨淳化甲午歲，盜發二川，焚劫略盡。則墻壁之繪，甚乎剝廬；家秘之寶，散如決水，今可觀者，十二三焉。（中略）黃氏心鬱久之，又能筆之書，存錄之也。故自李唐乾元至皇宋乾德歲，其間圖畫之尤精，取其目所擊者五十八人，品以四格，離為三卷，命曰《益州名畫錄》。

從以上的引文，尚能察知黃休復的生平活動之若干踪跡。黃休復，江夏（湖北武昌）人，字歸本，自幼通曉先秦諸學問及燒煉丹法之術。少時家貧，以賣丹藥而供養父母，其孝行世有所評。後潛心於六朝顧愷之、陸探微之畫技，深得藝術旨趣，遂以收藏鑒識晉、唐書畫名迹為娛。關於黃

休復的生歿年，沒有確切的資料可以攷證，但李旼“序”中，有“故自李唐乾元初（785），至皇宋乾德歲（963—968）”的紀年，可知本書的記事下限為宋太祖趙匡胤的乾德末年。而書中所記畫家傳中的紀年，如卷上范瓊條，或卷尾附錄“有名無畫”項中，則另記有“淳化五年”、或“咸平三年”的年號。可見書中畫家記事的下限並非李旼所記的宋乾德年，而可降至三十年後的淳化、咸平年間。^②此外，受黃休復本人之託所撰的李旼“序”的署款紀年為“景德三年（1006）”。又，黃休復所著的另一篇以記述宋真宗朝（998—1022）間的西蜀珍聞逸事的《茅亭客話》，其撰述年稍又晚於《益州名畫錄》。綜合上述幾條綫索看，黃休復的歿年恐在宋真宗朝的天禧年（1017—1021）間。由此推其生存年代，當在後蜀孟昶的廣政年至北宋朝，即十世紀中葉至末葉間，年約六十有餘。而這期間，正是成都大聖慈寺壁畫繪製的最盛期，而黃休復所撰兩書中，這一時期的記事內容亦最豐富、充實。由此來看，上述生存年代的判斷應是事實。

黃休復雖原為南唐領的湖北江夏出身，但長期客居於蜀，與當時蜀中文人李旼、任玠、張及、以及畫家孫知微、童仁益交遊。^③其寓舍之號，稱做“茅亭”。另所撰《茅亭客話》十卷，亦是流傳有緒之名作。《四庫總目》在著錄其書時，從書中內容察其著者曰：

是編乃雜錄其所見聞，始王、孟二氏，終於宋真宗時，皆蜀軼事，無一條旁涉他郡。（中略）書中李處士一條，極論杜預以《左傳》合《經》之誤，足徵其深於《春秋》。其他論燒煉、服餌、導引之術，臚列道家靈迹者，居全書之大半，足徵其嫻於丹法。^④

的確，從《茅亭客話》書中可間接得知，黃休復確在先秦之學問上有精到之處，並一生好道術丹藥。這一點與李旼“序”中所記其身世的内容是一致的。由於黃休復一直活動在益州，又擅長書畫鑒賞，且熱心儒道佛事，因此，必定對益州地區的寺觀繪畫狀況及蜀中名家的創作逸事十分熟悉。

北宋淳化四年(993)、西川青城縣民王小波以“均貧富”相號召，聚眾起義，攻成都各縣。淳化五年(994)，李順破成都，稱蜀王。同年五月宋兵又拔成都，此成都之攻防戰，使成都的寺院文物受到嚴重破壞。此慘景如李旼所述，“焚劫略盡，則牆壁之繪，甚乎剝廬；家秘之寶，散如決水，今可觀者，十二三焉。”在這種背景下，黃休復有如北魏楊銜之著《洛陽伽藍記》那樣，以追懷舊迹留與後人的心情，把耳聞目觀的成都畫迹記錄了下來，終“心鬱久之，又能筆之書，存錄之也”。另對於黃休復其書之評價及著述目的，李旼在“序”中又云：“至如蜀都名畫之存亡，係後學之明昧，斯黃氏之志也。故其書婉而當，博而有倫，體而不亂”，確是較為褒肯的評語。

第三節 范成大的《成都古寺名筆記》

范成大所述《成都古寺名筆記》是至今保存下來的研究成都寺院繪畫活動的極為重要的資料，特別是攷察成都大聖慈寺之畫迹，作為直接的第一手史料，與《益州名畫錄》可謂雙璧。此書之規模雖不能與《益州名畫錄》相提並論，但兩者的體例各有所長，互為補充。比較起來，《益州名畫錄》雖亦記錄了成都及大聖慈寺的壁畫，但內容偏重於畫家的官職、品第、師承等畫家逸事及作品之記載，體例近似於唐人段成式的《寺塔記》。而范成大的《成都古寺名筆記》，則以專門記述大聖慈寺之畫家名作為目的，特別是記述寺中各殿院的殘存佛教壁畫尤詳，體例似模倣唐張彥遠的《歷代名畫記》卷三“記兩京外州寺觀畫壁”的記錄方式，僅記壁畫名目、作者、所在地點、保存狀況及畫家品第，而不述壁畫詳細內容。把《益州名畫錄》的內容與范成大之記載相互補充，可更加具體的對大聖慈寺的壁畫藝術之發展獲得全面的認識。總之，兩書

均對大聖慈寺畫史之研究提供了極為豐富的資料，具有他書所不能代替的價值。這裏，僅就通常較難於見到的《成都古寺名筆記》的著述背景及有關流傳情況作些必要的敘述。

范成大，江蘇吳郡（吳縣）平江府人，字致能，號石湖居士，謚文穆。宋欽宗清康元年（1126）生，宋光宗紹興四年（1193）卒，年六十八。《宋史》卷三百八十六有傳。關於范成大之研究，詳於孔繁禮著《范成大年譜》、《范成大佚著輯存》。^⑨本書在第五章范成大《成都古寺名筆記》注釋中，已對其生平有略記，在此章中則不另贅述。而僅就范成大撰述《成都古寺名筆記》等有關事項作一些補充。

范成大於宋孝宗乾道八年（1172）冬，起知靜江府（治所今廣西桂林），廣西經略安撫使。至淳熙元年（1174）十月，除敷文閣待制、四川制置使、知成都府。十二月，以四川制置使改管內制置使。爲此，淳熙二年（1175）正月，范成大離桂林赴成都，六月，入成都府。其間，范大成自全州過湘江、經長江三峽抵夔州，又經萬州、忠州、合州抵達目的地。自廣西入蜀，得詩凡一百三十五篇，名《西征小集》，並著《桂海虞衡志》。范成大大在任職成都府路制置使及四川制置使期間，察知政惠民情，悉力羅致人才，鞏固邊防設施，致力於地方行政改革，“凡人才可用，悉致幕下，用所長，不拘小節，其傑然者露章薦之，往往顯於朝，位至二府。”^⑩除執政以外，范成大大力推進文化事業，整備古迹名勝等文化設施。在與文人墨客交遊同時，記錄在蜀之見聞閱歷。至淳熙四年離蜀返蘇州故地時，撰《吳船錄》二卷、《成都古今丙記》十卷。[圖五]

《成都古今丙記》十卷，有序。明嘉靖間楊慎修《全蜀藝文志》時，則在卷三十“序”、“志序”中收錄了此序文，原書似於明末亡佚。^⑪而范成大在成都任職期間遊歷成都大聖慈寺時的筆記——《成都古寺名筆記》，被認爲是收錄在《丙記》中的一篇。^⑫在范成大所撰《成都古今丙記》十卷之



【圖五】 范成大像（載“吳郡名賢圖傳贊”）

前，有熙寧七年（1074）成書的趙抃《成都古今集記》三十卷（范氏稱做《前記》）、及紹興三十年（1160）王剛中所撰《續成都古今集記》二十二卷（范氏稱做《續記》）。接替范成大任四川制置使的胡元質，在所著《成都古今丁記序》中，曾對各書之成立原委有如下敘述：

《成都古今記》起自熙寧甲寅，前帥趙聞道集之，凡三十卷。後八十七年，當紹興庚辰，王時亨復為《續記》二十二卷，廢置因革，

纖悉巨細，靡不載也。又十有八年，當淳熙丁酉，范至能復為《丙記》十卷，距時亨去日未遠，雖不致如前記、續記之多，然二書之所不及者，則加評矣。^⑤

此文雖簡略，但大致道出了上述各書的撰述動機和不同特點。對此，范成大大在《丙記序》中亦闡敘自著的撰述動機，其云：

雖事之當書者不至甚夥，然恐自是日月寢久，來者難攷，乃蒐耳目所及者繼書之，名曰《丙記》。其二記已載者，皆不重出云。^⑥

十分遺憾的是，以上三種記錄成都文物之興廢變遷的兩宋重要史料《前記》、《續記》和《丙記》均已散佚，而作為美術史料的《成都古寺名筆記》一篇，其是否是《成都古今丙記》中所收載的一卷內容？因沒有具體的可靠材料核實，隻能作為一種推測。但在此文中，范成大大在攷察大聖慈

寺壁畫之保存情況時，曾參照過《前記》和《續記》的內容。^⑤而范成大在大聖慈寺的活動又有詩為證，例如在他任職期間的淳化三年（1176）十月，為慶孝宗生辰，曾在大聖慈寺中渡“會慶節”，亦可見范成大在成都的文化活動中，與大聖慈寺有着密切的聯繫。^⑥正因如此，才可能如實地寫出《成都古寺名筆記》這樣專記一處寺院之壁畫面目的筆記。

略為不可思議的是，賴以楊慎輯《全蜀藝文志》而輾轉保存下來的《成都古寺名筆記》，作為西蜀寺院繪畫史料，長期並未得到足夠的重視或加以研究。或是因為版本入手困難？或是因為歷代的美術史料叢刊、叢書中均未收錄，總之，此篇的利用頻度極低，至近年為止，就連此篇的尋求綫索亦未能搞清。如余紹宋《書畫書錄解題》中，則把此書收在卷十一“未見”類中，僅錄作“成都古寺名筆記，宋范成大撰”，而未載具體記事。以筆者管見，近年國內出版的大型美術史料系列叢書中均不見其蹤影。^⑦因此，隻能考慮一種可能性，即《成都古寺名筆記》利用甚少的原因，與明代楊慎編纂《全蜀藝文志》六十四卷版本流傳稀少，且入手困難有着直接的原因。為澄清這一問題，在此，僅就《全蜀藝文志》作者楊慎（昇庵）以及此書的版本流傳情況作一解說。

《全蜀藝文志》的編纂者楊慎（1488—1559），四川新都（現新都縣）人，字用修，號昇庵。《明史》卷一九二有傳。明武宗正德年六年（1511），以殿式首席及第，遂成為明代四川唯一的京城狀元。任官翰林修撰，主持編撰《武宗實錄》，嘉靖三年（1524）授翰林學士。從正德六年（1511）二十四歲及第，至嘉靖三年（1524）三十七歲止，計供職翰院十三年。嘉靖三年，因朝廷“議大禮”的論爭，楊慎兩次上書皇帝而違世宗之意，貶官下獄，並兩次狼遭廷杖，斃而復蘇，繼而遠謫雲南永昌衛（今雲南保山市）。嘉靖三十八年（1559）客死於雲南戍所。明穆宗隆慶初（1567），拜於光祿少卿之稱，並追贈謚號“文憲”。楊慎勤於治學，幼年則“穎敏過

人，家學相承，益以賅博。”又《明史》本傳概述他的治學為“在翰林時，蓋肆力古學；即投荒多暇，書無所不讀。”特別是被謫戍雲南永昌後，尤全力於治學，“蓋肆力於筆墨，窮愁著書不下四百餘種。”其成就對明清學術和文化思想都有深遠的影響。其中，僅清人所整理的楊慎散見於著錄和流行的書目就達兩百餘種，迄今尚可見到的，包括撰、編、輯、選、譯、注等，仍有一百八十種之多。其中與畫史有關的著述，亦有《名畫神品目》、《墨池瑣錄》、《昇庵畫品》、《法帖神品目》、《異魚圖贊》等。這些書多收錄在《昇庵外集》一百卷之中。⁹

收錄了多種珍貴的唐宋佚文，並具有類書性質的楊慎所編《全蜀藝文志》六十四卷，是他在漫長的流放生涯中，於嘉靖十八年（1539）第五次返蜀時，四川嘉靖巡撫劉大謨（東阜）召集均受過朝廷打擊的王元正（舜卿）楊名（實卿）及楊慎三君子重修《嘉靖四川總志》，囑楊慎所編的《藝文志》附於全書之後。據楊慎《全蜀藝文志》序所云“開局於靜居寺宋、方二公祠，始事以八月乙卯日，竣事以九月甲申，自角匠軫，廿八日以畢。”又署“嘉靖辛丑九月十五日”。可知此書編於成都靜居寺中紀念明朝之忠烈名臣宋濂、方孝孺公祠，前後僅二十八日。在此短期間內，楊慎輯錄了關於紀錄四川的詩文一千八百七十三篇，有名氏的作者六百三十一人。《嘉靖四川總志》初稿完成後，其他篇目則因劉大謨對其內容不滿而重加編定，而楊慎的《全蜀藝文志》，“則悉仍昇庵之舊，未之能易焉”。¹⁰嘉靖二十四年（1545）《嘉靖四川總志》修定刊行，正編僅十六卷，而附於其後的楊慎所編《藝文志》部分，則達六十四卷之多，別題為《全蜀藝文志》。

最早的《全蜀藝文志》版本，則是上記的嘉靖二十四年（1545）刊行《四川總志》時的刻本，但刻工草率，誤字甚多，且傳世甚少。現藏于北京大學圖書館。至萬曆四十七年（1619），四川巡按吳之皞、督學杜應芳重修《四川總志》時，對此書略加校訂，附刻於後加以刊行，稱為萬曆刻本。

此本亦現存於北京圖書館。⁴⁰經明末清初的戰亂，此書的版本已趨稀見，同時又出現了以上記兩刻本轉抄的“兩淮馬裕家藏本”。乾隆年修撰《四庫全書》時，以此本編入其中。但四庫館臣在做《四庫全書總目》審定時，見其序文之名率意而定，竟把編者楊慎誤題為“明周復俊編”，以致後人著錄此書時多依《四庫》之訛誤，導致其書著者一時出現混亂。⁴¹清嘉慶二年（1797），任成都潛溪書院山長的江陵人朱雲煥（遐塘）購得此書若干抄本，組織學生校勘，其刊行本稱為“讀月草堂本”，但朱雲煥未見刊行完成則故去。嘉慶十二年（1807），曾經參與讀月草堂本校勘的安岳譚言藹又將原版校讎整理，於嘉慶二十二年（1817）由張汝傑（犍為）刊行於樂山。[圖六]譚言藹在此版本刊行時的《重校全蜀藝文志跋》校記中，對此幾經周折的出版、校勘經過，有如下之敘述：

江陵朱遐塘先生，由鄉舉令永寧，生註誤去官，當事延為潛溪書院山長者十餘年。博學嗜古，老而不厭，購得抄本，亟為校梓。此志之成也，於淨居寺宋、方二公祠。今宋以墓遷，故建專祠、闢書院，而別祠趙清獻，方正學二賢於講堂右。自嘉靖辛丑迄嘉慶丁巳，閱二百七十五年，而《藝文志》重刊於此，毋亦有數存耶？先生之歿今四年，子亦沒，諸孫幼板遂度置。綿竹唐張友、犍為張汝傑兩明經，（中略）而以《藝文志》傳佈未廣，懼沒先生之苦心也。先取其版，再讎而印行之，藹亦與焉。⁴²

從文中可知，朱遐塘任潛溪院山長期間，為繼諸先學之遺願，保存四川古代的文化業績而做出的不懈努力。此後，光緒三十一年（1905），安岳的鄒蘭生以嘉慶二十二年刻本為底本重刊此書於四川安岳，但出版數量不多，於世間流傳並不廣泛。而至民國三年，成都昌福公司刊行過鉛字排印本，其底本仍據讀月草堂本，錯簡較多，是為近世最後的《全蜀藝文志》刊本。



[圖六] 《全蜀藝文志》卷四十二所收“成都古寺名筆記”(嘉慶二十二年韋為張氏小書樓重刊本，京都大學人文科學研究所藏)

關於《全蜀藝文志》編纂背景與史料來源，楊慎在《全蜀藝文志序》中的敘述能見其大概。其云：

先君子在館閣日，嘗取袁說友所著《成都文類》、李光所編《國陵文類》及成都丙、丁兩記、《輿地紀勝》一書，上下旁搜，左右採獲，欲纂為《蜀文獻志》而未果也。悼乎澤之如新，悵往志之未紹，罪謫南裔，十有八年。辛丑之春，值捧戎繳，暫過故都。大中丞東阜劉公，禮聘舊史氏玉壘王君舜卿，方洲楊君實卿，編錄全志，而謬以藝文一局委之慎。乃檢故麓、採行篋，參之近志，復採諸家。擇其菁華，裒其繁重，檢其遺逸，翦彼稂稂。⁶⁹

從中可知，《全蜀藝文志》中所收史料主要是以楊慎父親為編纂《蜀文

獻志》而收集的材料作為基礎。主要的史料取材則出自《成都文類》、《固陵文類》、《輿地紀勝》，以及范成大《成都古今丙記》、胡元質《成都古今丁記》諸書。而這些書幾乎都在明末清初失傳，因而使得《全蜀藝文志》一書在文獻的保存、分類及整理上都具有很高的價值。楊慎選錄詩文的標準，不僅考慮是否具有文學價值，而且從蜀中歷史民俗的角度着眼，更注重詩文的史料價值。據統計，在本書中所收的一千八百七十三篇詩文中，有三百五十餘篇則不見於其它文獻之記載。⁶⁵而以《全蜀藝文志》記載范成大之文獻為例，在書中選篇六百三十一人的詩文之中，僅錄范成大的“詩”、“序”、“文”就有十二、三篇之多，與其他著者相比，這一數量可謂不少。楊慎對范成大的佚文（包括“序”中言及范成大所著《成都古今丙記》）的重視，當然與楊慎對范成大當年治蜀及在文學上的成就予以高度的評價有直接的關係。如楊慎在《東阜三蜀兩遊集序》中云：

品格之間，古今之別，姑置勿問，且言其所值：杜則流離饑困，寂抑悅恨，故其言志恒多怨；陸則流連光景，肆情臯壤，故其命詞恒多歡；若范公，則分弓秉鉞，開府行邊，功建式遏，名垂不朽，而又以暇日餘景，挾藻觚與文士埒能，一人爭勝，其所題詠篇什，聲葉中和而調諧貞，則亦其時之遇也。⁶⁶

從文中可以察知，楊慎對范成大之評價，並不局限於詩文上的成就，而在於范公以文才治蜀的功績，所評絕不為過。藉以《全蜀藝文志》保存下來的范成大《成都古寺名筆記》，雖不能算是富有文彩和文學藝術價值的作品，但其文以實錄形式記載了大量的唐、五代至北宋時期的大聖慈寺頻遭破壞的壁畫遺迹，卻是研究四川地方繪畫藝術史上的一篇難得的珍貴資料。范氏的這篇著作當是以此理由，而被楊慎選入書中的。

最後應當提及的是，《全蜀藝文志》中，關於收錄繪畫史料方面，除范成大《成都古寺名筆記》以外，另有十四篇唐、宋、元時期所著的繪畫鑒賞、

題記文體的著述、載於本書的卷四十一、四十二之中，以年代順列記如下：

唐 李德裕《前益州五長史真記》（大和四年，830）

宋 蘇洵《張益州畫像記》

宋 范鎮《載酒亭群公畫畫像記》

宋 李之純《大聖慈寺畫記》

宋 文同《楞嚴院畫六祖記》（嘉祐六年，1061）

前 人 《彭州張氏畫記》（熙寧六年，1073）

宋 蘇軾《文與可畫篔簹谷偃竹記》

宋 呂元鈞《文湖州竹記》

宋 楊天惠《徙文湖州木石畫壁記》

前 人 《莫侯畫像記》

宋 周表《焦夫子碑記》

宋 李石《左右生圖記》（紹興三十一年，1161）

元 尚佐均《唐吳道子畫聖像記》

元 費著《蜀名畫記》

通覽以上所記的諸篇名即可看到，楊慎在《全蜀藝文志》中曾對繪畫史料另闢專章以錄之，這些文章雖多不是長篇，但對研究唐宋時期西蜀繪畫發展的面貌及文人和創作者之間的關係，無疑是不可多得的寶貴資料。而就以攷察成都大聖慈寺繪畫史迹而言，其中至少包括有宋人李之純的《大聖慈寺畫記》、文同的《楞嚴院畫六祖記》、元人費著的《蜀名畫記》等篇。以下，再就其中直接記錄大聖慈寺畫迹以及壁畫作者的諸篇加以敘述。

第四節 李之純的《大聖慈寺畫記》

如把范成大的《成都古寺名筆記》認做像開列了一張晚唐至宋間保存

於大聖慈寺的作品清單式的資料，那麼李之純的《大聖慈寺畫記》可說是應附在《成都古寺名筆記》卷頭的、簡述大聖慈寺佛教繪畫藝術發展概況之導言。兩篇合併而讀，可對大聖慈寺的發展輪廓有一個整體的認識。簡而言之，李之純依據寺中僧司的統計，為大聖慈寺的諸院遺存畫迹統計出一個具體數字，通過這一數字可清楚地瞭解到大聖慈寺的創作規模以及其在西蜀諸寺觀中的重要位置。

著者李之純，山東無棣（今縣）人，宋熙寧三年（1070）及進士第。神宗、哲宗朝累官御史中丞，持論得大臣體。蘇軾、蘇轍被誣陷貶官，之純曾上疏辯白，亦連累自身遭貶職。歷官江西、成都府路轉運使。哲宗元祐二年至五年（1087—1090）以直學士知成都府。《宋史》卷三四四有傳。此篇當撰於他元祐二年至五年任知成都期間。除《全蜀藝文志》卷四十一收錄本篇以外，另在卷十二錄有李之純“和”詩一首。從楊慎把他列入列唐宋名家陣容的情況看，可以想像李之純又是北宋時期活躍於成都的文人。《全蜀藝文志》所錄其詩云：

綠葉纖長間紫莖，蜀人未始以蘭名。有時隻怪香盈室，此日方傳譽滿城。思意和風揚馥鬱，光榮灑露滴清英。庭階若不逢精鑒，何異深林靜處生。

能見其人詩風清麗，頗有文彩。此篇的流傳情況大致與《成都古寺名筆記》相似，除藉以《全蜀藝文志》得以保存下來以外，均不見其它書志及畫史著錄。清官纂《佩文齋書畫譜》亦未收錄於卷頭的“纂輯書籍”之項中，可能是由於此篇不涉及具體畫家人物，而僅錄寺院之作畫規模，因此難於對其中事項直接加以徵引，故未收錄。余紹宋《書畫書錄解題》中亦不載於“未見”項之中，這一點却未能使之享有《成都古寺名筆記》的優遇。因本篇不長，且內容是直接記錄大聖慈寺的繪畫發展狀況，故將全文抄錄如下：

舉天下之言唐畫者，莫如成都之多，就成都較之，莫如大聖慈寺之盛。僕昔鹽市徵，歷二年餘，或晚暇，與朋僚遊，所觀者才十一二。比將漕七年，亦屢造焉，而未及見者猶大半。今來守是邦，俾僧司會寺宇之數，因及繪畫，乃得其詳。總九十六院，按閣、殿、塔、廳、堂、房、廊無慮八千五百二十四間，畫諸佛如來一千二百一十五、菩薩一萬四百八十八，帝釋、梵王六十八，羅漢、祖僧一千七百八十五，天王、明王、大神將二百六十二，佛會、經驗、變相一百八十五，諸夾紳雕塑不與焉。像位繁密，全彩華縟，何莊嚴顯飾之如是！

昔之畫手，或待詔行在，或祿仕兩蜀，皆一時絕藝，格入神妙。至於本朝，類多名筆，度所酬贈，必異他工，資費因不可勝計矣。其鑄像以銅，刻經以石，又不可概舉。此有以見蜀人樂善鄉福，不吝財施者，蓋自古而然，非獨今日之侈。自至德以後，寫從官、府尹、監司而下僚屬真，迨於今凡三百九十人，有經數百年，而崇奉護持無毀者。又以見蜀人敬長尊賢之心，雖久不替。噫，其可尚也哉！

四方之人至於此者，徒見遊手末伎，憧憧湊集，珍貨奇巧，羅陳如市，祇以為嬉戲街衢之所，而不知釋子隸學誦持、演說化導亦無虛日。故以藏經大部、律僧長講之數兼列云：諸院為國長講計七十三座，諸院大藏經計一十二藏。

以上是李之純《大聖慈寺畫記》的全文。文章雖短，但從中還是能瞭解到當時寺院的佈局與壁畫的題材及規模。文中值得注意的問題，第一點，觸發李之純記錄大聖慈寺壁畫的動機，是大聖慈寺保存着“就成都較之，莫如大聖慈寺之盛”的唐代畫迹，如李氏所言，這些唐代壁畫，如此集中在成都大聖慈寺內，當時即是在京城也是不曾見到的。其次，文中具體地標明寺中諸壁畫的殘存數字，從中可知由於中唐以後密教流行於西蜀

地區，以及唐代西方淨土思想的普及，以觀音為主的菩薩像的數量佔壁畫全體內容的九成以上，依次是如來像、祖僧、明王神將、帝釋梵王。而祖僧像數量之大，反映了大聖慈寺諸院林立，宗派紛紜的複雜格局。同時這也是大聖慈寺之所以在西蜀以致全國具有相當影響力的要因。再則，大聖慈寺總體佈局按閣、殿、塔、廳、堂、房、廊依次所分，總為九十六院，八千五百二十四間。這是歷代記錄大聖慈寺史料中最為具體、詳細的記述。依此亦可對理解《益州名畫錄》及范成大《成都古寺名筆記》所記畫迹場所提供一個感性認識，也為大聖慈寺的佈局復原留下了可貴的依據。此外，文中還涉及了寺中保存了夾貯雕塑造像，然而或許是因襲唐宋畫史中特有的記繪不記塑的傳統所致，對此內容沒有加以展開。最後，文中還在末尾記述了寺院的宗教活動以及僧官、譯經、經卷的保存情況，提供了具體的、對大聖慈寺史攷察的重要史料。總之，李之純的這篇著述，為我們提供了一篇當事人所寫的、最原始的“大聖慈寺簡介”，而這篇隻記一家寺院，僅錄一朝畫迹的文章體例，在古代繪畫史籍中並不是多見的，應當引起足夠的重視。

第五節 費著的《蜀名畫記》

《全蜀藝文志》卷四十二載蜀繪畫史料的最後一篇，是題為費著所撰的《蜀名畫記》。在《全蜀藝文志》中署費著之名的文章可數出十篇，除《蜀名畫記》以外，據統計另有《歲華紀麗譜》、《箋紙譜》、《蜀錦譜》、《楮幣譜》、《氏族譜》、《錢幣譜》、《器物譜》、以及《成都周公禮殿聖賢圖攷》和《成都記序》。⁶⁷這些著述，分別記述了唐宋時期成都的風俗人物及文化史上蜀錦、蜀紙、蜀紙幣的發展變遷情況，是研究唐宋四川地區政治、經濟、社會文化的具體資料。而成都大聖慈寺的情況，在上述名篇中，特別

是《蜀名畫記》及《歲華紀麗譜》中均有敘述。

費著，生歿年不詳，元代成都人，字克昭。根據《氏族譜》中費著自敘，其祖先出自四川廣都（雙流），費氏一族在五代、兩宋曾有多人登第，並多出文人、官吏，是成都的望族之一。關於費著本人之生平，最早見於明正德十三年（1518）刊行的《四川志》卷九《成都府人物志》，這條史料亦是記載費著生平的唯一記錄，其云：

費著，進士，授國子助教，有時名，居母喪盡禮，哀毀骨立。歷漢中廉訪使，調重慶府總管。明玉珍攻城，著遁居犍爲而卒。兄克誠，擢第，時人謂之成都二費。

從中可知費著的主要活動年大致在元順帝時期，進士及第後，授國子監助教，出爲漢中廉訪使，並調重慶府總管。元至正十七年（1357），紅巾軍明玉珍攻重慶，城破，遁居犍爲而卒。卒年當在至正十八年至二十年（1358—1360）。費著博學，於元順帝至正三年（1343）曾參加編纂重修《至正成都志》的工作，同時審閱和收編刪改了《慶元成都志》的部分篇章，並收入其中。費著在《至正成都志》序所述其書的編纂動機時，多少能見其學術思想與成就。其序云：

全蜀郡志無慮數十，惟成都有《志》、有《文類》，兵餘版毀莫存。蜀憲官佐搜訪百至，得一二寫本，乃參稽訂正，僅就編帙。凡郡邑沿革與夫人物風俗，亦概可攷焉。遂鳩工鋟梓，以廣其傳。

遺憾的是，《至正成都志》與《慶元成都志》均在元末明初時散失。明代重修成都志時，書大部已不存，隻留下某些篇章及序文。因此，楊慎在明嘉靖年間編纂《全蜀藝文志》時，可能已辨不清上記被題爲費著諸書的真正著者。又因編輯時間倉促，疏於攷訂。所以把包括《蜀名畫記》在內的諸多著述，都冠以費著之名收錄其中。因此，此書是否真是出於費著本人手下，尚有相當的存疑以待攷證。

據有關學者分析攷證，在現存的題名為費著撰寫的十篇著述中，《氏族譜》、《成都周公禮殿聖賢圖攷》、《楮幣譜》、《箋紙譜》、《蜀錦譜》、《錢幣譜》及《歲華紀麗譜》七篇是出於宋人的著作，而《器物譜》和《蜀名畫記》，文中雖未有明確的年代標記，但從其與上述七篇相同的體例和文字風格，以及內容來看，應是南宋人的作品，而非元人的費著所為。現能確定為費著所寫的隻有一篇，即明確標有“至正三年二月費著序”署款的《成都志序》。⁹⁰但就《蜀名畫記》而論，並有學者以曹學佺《蜀中廣記·畫苑記》中引用數則《蜀名畫記》引文為據，認為曹學佺在蜀為官多年，應得見尚存於世之此書，推定當為費著所撰，並斷此書成書約在至正十五年（1355）左右。⁹¹

筆者亦認為《蜀名畫記》並非費著所撰，而應是南宋時期蜀人纂集諸畫史中有關蜀中畫家之記事而成的作品。首先從歷代書志對此書的著錄情況看，此書均不見元、明、清諸家書目明確著錄。明人葉盛《錄竹堂書目》卷二錄有“無名氏《名畫記》一卷”。⁹²此《名畫記》是否指《蜀名畫記》？查曹學佺《蜀中廣記》卷一百零五至卷一百零八《畫苑記》中輯錄數條《蜀名畫記》原文，亦省略“蜀”字，作“費著名畫記”。可見葉盛著錄的《名畫記》確有可能省略“蜀”字。如果這一《名畫記》就是《蜀名畫記》，那就意味着成書幾乎與《全蜀藝文志》同時的《錄竹堂書目》已辨不清《蜀名畫記》的著者實為孰人。又查清康熙時期官纂的《佩文齋書畫譜》卷頭“纂輯書籍”項中，亦載《蜀名畫記》，而不錄作者；在其之後，則錄“《蜀中畫苑》，曹學佺”。可見清初的畫史目錄中亦不把《蜀名畫記》之作者冠於費著。那麼新的疑問則是：為何曹學佺《畫苑記》中出現費著之名？對此，再看《畫苑記》徵引“費著名畫記”之內容，如左全、高道興等，所記內容與《全蜀藝文志》載費著《蜀名畫記》之內容幾乎相同，無疑是抄錄其書而成。又《畫苑記》亦抄錄有《李旼昭覺寺記》、《蜀藝文志》及大量的

《范致能古寺名筆記》（指《成都古寺名筆記》）的內容，可見曹學佺《蜀中畫苑》的主要資料來源，除依據《益州名畫錄》以外，應多出自於《全蜀藝文志》之中，而《全蜀藝文志》的刊行時期又早於曹學佺著《蜀中廣記》近二十年之久。^④換言之，曹學佺書中出現費著之名，當是依據《全蜀藝文志》所錄而成，恐並非世間流傳有其它署款費著的刊本。^⑤以上的推論也可說是確定《蜀名畫記》並非費著所著的佐證。盡管如此，《蜀名畫記》一篇，雖不能確定其撰述的真正作者，但作為研究西蜀繪畫的地域性畫史資料，仍不失有其獨特的利用價值。事實也正是如此：該文不僅被收錄《全蜀藝文志》之中，而且曹學佺在編著《蜀畫苑記》時，亦多次引用了該文原文。

至此，再看這篇佚名所著的《蜀名畫記》的具體內容。首先，關於此書的編纂動機與撰述體例，文中開宗明義地記為：

蜀多畫工，而盛於王、孟僭偽之時。蓋其割制一方，耽玩圖畫以自娛，故工聚焉。有西班將軍黎德昭者，以畫鶴圖獻之，孟氏因授雅州刺史，其玩物而棄民乃至此，不足稱也。今取畫藝之高而家於成都者，敘記姓名，他則不書。

本篇記述特點在於，首先確定選取畫家的標準：一則畫技之高，一則寓居成都。說明此書意在記錄居於成都的唐、五代、北宋的最重要畫家之事迹。篇中所設的項目依次為：作者名、鄉里、師承、擅長畫種或技法、官職、成都城內現存畫迹或傳世作品名目等一般情況，對瞭解當時成都地區繪畫發展的水準及創作特點，都有一定的幫助。況且唐至五代時期成都作為一個新興的文化中心，在佛教藝術上以及宮廷繪畫水準上都具有代表性。因此，本篇的特點就顯得更加重要。但必須指出的是，文中畫家事迹的取材則幾乎多是來源於宋代繪畫史料，而很少是作者親自走訪搜尋而得，因而在資料價值上則不能與北宋時期的諸種畫史相比。

篇中所錄畫家共二十人，計為唐代的王宰、左全、趙公祐、常粲、孫位（遇）；五代畫家有李洪度、李昇、杜楷、杜子環、房從真、宋藝、阮知誨、李文才、石恪、董從誨、王道真、毛文昌、李懷衮、蒲永昇、王道亨。下面，將畫家記事中出現的鄉里、擅長、奉職以及在大聖慈寺中留有畫迹等事項扼要摘出，省略逸事部分。同時在括號中附著筆者認為是所依據的唐宋繪畫史料，以便對所記畫家的史料來源加以深入瞭解。

王宰——家於西蜀。貞元中韋阜以客禮待之，畫山水松石，出於像外。（據《唐朝名畫錄》）

左全——蜀郡人。本儒家，工畫佛道人物，多做吳生之筆，寶曆中聞海內。今大聖慈寺多寶塔地獄變相，全之筆迹也。（據《益州名畫錄》）

趙公祐——成都人。工畫佛道鬼神。（中略）大慈、聖興兩寺皆有壁畫。官翰林待詔。（據《圖畫見聞志》）

常粲——成都人。畫佛道人物，善為上古衣冠。（中略）僖宗朝為翰林待詔。（據《益州名畫錄》、《圖畫見聞志》）

孫遇——廣明中，避地入蜀，遂家成都。善畫人物、龍水、松石、墨竹、天王、鬼神。（據《圖畫見聞志》）

李洪度——成都人。畫佛道人物。大慈寺、三學院皆有壁畫。（據《圖畫見聞志》）

李昇——成都人。善畫蜀川山水。（據《圖畫見聞志》）

杜楷——成都人。工畫山水，多作老木懸崖，回阿遠岫。（據《圖畫見聞志》）

杜子環——華陽人。工畫佛道，尤精傅彩。（據《益州名畫錄》）

房從真——成都人。工畫人物、蕃馬。事王建，為翰林待詔。（據《圖畫見聞志》）

宋藝——蜀郡人。工寫貌。事王蜀，爲翰林待詔。常寫唐朝列代禦容，及道士葉法善、一行禪師、沙門海會、內臣高力士等像於大慈寺。（據《圖畫見聞志》）

高道興——成都人。事王蜀，爲內圖畫庫使。工佛道雜畫，用筆神速，觸類皆精。（中略）子從遇，事孟蜀，爲翰林待詔。嘗於官中大安樓下畫天王，隊仗甚奇。從遇子文進，工畫佛道，傅彩曹、吳之筆。蜀平，至闕下。太宗皇帝在潛邸，文進往依焉。後以攀附，授翰林待詔。（據《圖畫見聞志》、《聖朝名畫評》）

阮知誨——蜀郡人。工畫貴戚子女，兼善寫貌。事王蜀，爲翰林待詔，寫王建像爲首出。（據《圖畫見聞志》）

李文才——華陽人。工畫松石，兼善寫貌。事孟昶，爲翰林待詔。（據《圖畫見聞志》）

石恪——蜀郡人。性滑稽，工畫佛道人物。始師張南本，而筆畫縱逸，不專規矩。（據《圖畫見聞志》）

董從誨——成都人。世襲儒風，心遊繪事，佛道人物，隨意皆精，福感寺有畫壁。（據《圖畫見聞志》）

王道真——新繁人。工畫佛道人物，兼長屋木。宋太宗時，用高文進薦，授圖畫院祇候。（據《圖畫見聞志》）

毛文昌——蜀郡人。工畫田家風物。（據《圖畫見聞志》）

李懷袞——成都人。善畫山水翎毛。（據《圖畫見聞志》）

蒲永昇——成都人。東坡先生嘗書其畫後云：永昇嗜酒放浪，性與畫會。始作活水，得二孫（孫位、孫知微）本意。自黃居寀兄弟、李懷袞之流皆不及也。（據《圖畫見聞志》、《經進東坡文集事略》卷十六·書蒲永昇畫後）

王道亨——郫人。七歲能畫，用筆命意皆過人。大觀間，筆置畫

學，自博士而下，如太學法，聽天下畫工補試肄業而攷選焉。道亨入學，試官以古詩一聯為題曰：蝴蝶夢中家萬里，子規枝上月三更。道亨乃畫蘇武牧羊於北海，被氈枕節而卧，雙蝶飛颺其上，極沙漠風雪之狀；又畫林木扶疏，上有子規，月政當午，木影在地，亭榭樓觀，隱隱可辨。曲盡一聯之景。果入首選。翌日進呈，宋徽宗奇之，命為畫學錄。（據《成都府志》）⁵³

從以上摘錄的二十餘人的成都畫家史料來看，《蜀名畫記》的內容取材主要源於郭若虛的《圖畫見聞志》，一少部分則又參照了《歷代名畫記》、《益州名畫錄》、《聖朝名畫評》及《成都府志》等。但經筆者查對，所記內容幾乎是照抄原文，未見有他書所不見之新材料。這一點，在使用此篇材料作依據時應予以充分核實為是。總之，由成都地區出身的著者編纂而成的《蜀名畫記》，為瞭解成都出身的畫家和畫迹提供了一定的線索，它作為《益州名畫錄》之後編纂的成都地區性繪畫史料，亦當是有積極的存在價值的。

第六節 鄧椿的《畫繼》

鄧椿所著的《畫繼》，為繼郭若虛《圖畫見聞志》而作，記述年代範圍始於《圖畫見聞志》成書的北宋熙寧七年（1074）、止於南宋乾道三年（1167），所記凡九十六年的有關繪畫創作的見聞。鄧椿出身於四川雙流，對西蜀的畫迹甚為熟悉並有着特別的關心，因此《畫繼》中保留着不少西蜀繪史的資料，對大聖慈寺的畫迹亦有敘述。而特別值得提出的是《畫繼》一書的編纂方法、體例及資料來源與《圖畫見聞志》有所不同。《圖畫見聞志》主要以談藝術理念的敘論和畫家傳記為內容主幹，又增加了“故實”部分。而《畫繼》則先記畫家事跡，再附以“雜說”，把“序論”和“故實”

結合在一起，取前書之所長而又開闢了新的史料記錄方法。在取材方面，《畫繼》和前者不同的是，除自身見聞外，主要綜合了大量的詩文集及唐宋筆記資料，這在當時繪畫史的編纂方法上，可謂一種新的嘗試。正如鄧椿在《畫繼》卷九“雜說”中論其唐宋筆記資料之得失時所述：

予嘗取唐宋兩朝名臣文集，凡圖畫紀詠，攷究無遺，故於群公，略能察其鑒別，獨山谷最爲精嚴。元章心眼高妙，而立論有過中處。少陵，東坡兩翁，雖注意不專，而天機本高，一語之確，有不期合而自合者。（中略）予作此錄，獨推高雅二門，餘則不苦立褒貶，蓋見者方可下語，聞者豈可輕議。⁵⁹

可見鄧椿不隻是重視黃山谷，米元章，蘇東坡等諸家的詩文筆記資料，而且能取其所長，避其偏激立論，而又不輕易褒貶，對畫家傳記中之引述材料的選用較爲嚴格，因此書中的立論角度亦可說高於他書作者。

其次，鄧椿由於出身西蜀的緣故，特別對四川畫家以及成都寺院壁畫記述甚詳。書中又以記述四川畫迹爲例，指出他書所記內容失實之處，顯示出鄧椿較爲嚴謹的治學態度與立論方法。如在同書卷九中具體指出郭若虛《圖畫見聞志》中所記四川畫家時出現之失誤、並追及其原因。其云：

嘗攷郭若虛論成都應天孫位、景樸天王曰，二藝爭鋒，一時壯觀，傾城士庶，看之闐噓。予嘗按圖熟觀其下，則知樸務變怪以徇位，正如杜默之詩，學盧仝馬異也。若虛未嘗入蜀，徒因所聞，妄意比方，豈爲歐陽炯之誤耶。然有可恕者，尚注辛顯之論，謂樸不及位遠甚，蓋亦以傳爲疑也。此予所以少立褒貶，郭若虛所載，往往遺略。如江南之王凝花鳥，潤州僧修范湖石，道士劉貞白松石、梅雀，蜀之童祥、許中正人物、仙佛，丘仁慶花，王延嗣鬼神，皆名筆也，俱是熙寧以前人物。⁶⁰

文中以郭若虛談孫位、景樸於成都應天門作天王的“應天三絕”爲例，並

結合自身對其作品的仔細觀察，指出所記事實有誤的原因在於“未嘗入蜀，徒因所聞，妄意比方”，從而強調對記述作品需有切身的觀察實見，方可詳議。這條記述，亦可說是對使用《圖畫見聞志》資料時應注意的問題提出了明確的指南。換一角度來看，也對驗證成都地區繪畫史實提供了一些珍貴的素材。由此來看，鄧椿《畫繼》中記載的四川地區繪畫史料，在其豐富性和嚴謹性上，都遠遠超過了《圖畫見聞志》，有其不可代替的存在價值，作為繼《圖畫見聞志》以後出現的較為重要的繪畫史著作，則是當之無愧的。

鄧椿，字公壽，成都雙流人。生歿年不詳，大致活動於北宋末至南宋初。曾祖父鄧綰，祖父鄧詢武《宋史》卷三百二十九及《三朝北盟會編》卷一有傳。其家自宋神宗朝始世代為官，鄧綰舉進士，為禮部第一，熙寧三年（1070）通判寧州，依王安石得官於御史知雜事、判司農寺、龍圖閣直學士、知鄧州。祖父詢武侍哲宗和徽宗朝，官至樞密院使，拜少保，以軍功封華國公。關於其父雍之事迹，鄧椿《畫繼》卷十有些零散記載，其云：

先大夫在樞府日，有旨賜第於龍津橋側，先君侍郎作提舉官，仍遣中使監修，比背畫壁，皆院人所作翎毛、花竹及家慶圖之類。一日，先君就視之，見背工以舊絹山水揩拭几案，取觀，迺郭熙筆也。可知父雍任過侍郎及提舉官，監修官廷，曾得背壁郭熙舊畫甚夥。子鄧椿自幼歸蜀，亦受到繪畫之薰陶。對這一時期之經歷，鄧椿在書之卷頭序中云：

予雖生承平時，自幼歸蜀，見故家名勝，避難於蜀者十五六，古軸舊圖，不期而聚。而又先世所藏，殊尤絕異之品，散在一門，往往得免焚劫，猶得披尋，故性情所嗜，心目所寄，出於精深，不能移奪。每念熙寧而後，遊心茲藝者甚衆，迨今九十四春秋矣。無復好事

者爲之紀述，於是稽之方冊，蓋以見聞，參諸自得。

上記文中既能看到鄧椿幼年在蜀得見世家收藏、有良好的畫史鑽研和著述條件，又闡明了《畫繼》的成書背景和編纂動機。其經歷和著述條件，與唐代張彥遠和北宋郭若虛多有相似之處，即三者均爲世代顯宦之家，並皆有接觸書畫收藏的得天獨厚的環境。更重要的是，三者都以不斷續編前人著述爲己任，而所編三部通史，又都使繪畫史編纂出現了新的格局。序中則又記，鄧椿曾於靖康末（1126）歸蜀，^⑥歸鄉後又見蜀故里避難者多攜來書畫，又先世所藏絕異之品得免焚劫。於是“稽之方冊，蓋以見聞，參諸自得”遂於晚年編纂出這部著作。

既然談到鄧椿《畫繼》尤其對四川畫迹予以重視，那麼，比較《益州名畫錄》及《圖畫見聞志》，書中對西蜀繪畫及大聖慈寺曾做過如何的敘述？通過對書中所記的有關部分的梳理，即能對此有一個比較清楚的認識：（以畫家記錄先後爲順）

劉涇——字巨濟，簡州人，熙寧六年進士中第，王安石薦爲經學所檢討，歷太學博士。（中略）今成都大智院法堂壁間有松竹窠植二，惜其歲久，將磨滅也。

道宏——峨嵋人，姓楊，受業於雲頂山，相貌枯瘁，善畫山水、僧佛，晚年似有所遇，遂復冠巾，改號龍巖隱者。（中略）成都正法院法堂，有所畫高僧。

智平——成都清涼院僧也。善畫觀音，南商毛大節得其像以歸。過海，風浪大作，開展懇祈，光相忽現，如大月輪，長久之間，已數千里，侯溥賢良載之觀音儀中。今水陸院普賢閣所畫像，其徒虛己作水石，見存。

虛己——成都柏林院僧，善山水，有圖軸傳世。今白馬院僧慧琳，本仕族，多蓄圖書，尊尚士大夫，入慈藍者，以爲稅鞅之所，翻

香煮茗，終日蕭然，不知身在囂塵之中也。有虛己雪障及山水二圖，甚佳。

智永——成都四天王院僧，工小景，長於傳模，宛然亂真，其印湘之匹亞歟。

郭道卿——字仲常，游卿，字季能，熙之諸孫也。皆為郡守，頗有家學，仍善畫馬，其筆法真季孟也。今成都正法、保福兩院有壁傳窠植湖灘與渡水、斫草、帶鴉、病馬等迹。遂寧官圃中，亦有松鹿石竹見存。

李蕃——字元翰，成都人，才元之曾孫也。李氏世以書鳴，蕃得其家學，轉而為畫，種種能之，寶相院門天王二壁，實出其手。全體聖壽寺范瓊樣，但蕃不善布色，以俗工代之，反晦其所長耳。後十年，又用青城山長生觀門龍虎君樣，翻天王二壁於青蓮院門，且自傳彩，遂勝於前也。

除個別畫家傳以外，同書卷九雜說的記事中，尚能見到關於西蜀繪畫的內容，並記如下：

蜀雖僻遠，而畫手獨多於四方，李方叔載德隅齋畫，而蜀筆居半。德麟，貴公子也，蕃畫至數十函，皆留京師，所載止襄陽隨軒絕品，多已如此，蜀學其盛矣哉！

蜀之羅漢雖多，最稱盧楞伽，其次杜措、丘文播兄弟耳。楞伽所作多定本，正坐立兩樣。至於侍衛、供獻、花石、松竹、羽毛之屬，悉皆無之，不足觀。杜、丘雖各有此，而筆意不甚清高，俱愧長沙之武也。

如上所記，書中對西蜀出身的畫家列傳不多，且記錄參與大聖慈寺繪事的作者亦屈指可數，但却能補《益州名畫錄》和《成都古寺名筆記》所記內容之不足。以人物為例，關於僧知評的情況，《益州名畫錄》無載，

《成都古寺名筆記》僅記為“百部院過廊畫護戒神，僧智評筆”，而知評為何許人也，則不得而知。查《畫繼》可知，其特點除善畫觀音外，尚在大聖慈寺水陸院、普賢閣存有壁畫。又《成都古寺名筆記》記郭熙之孫郭游卿“法堂上湖山一堵、馬二堵”，其他宋代繪畫史料均不載郭游卿之事。而《畫繼》中則對此人較詳記載，特別對於大聖慈寺所留畫迹，則記為“今成都正法、保福兩院有壁傳窠植湖灘與渡水、斲草、帶鴉、病馬等迹。”由此可見，鄧椿的畫家記事，特別是關於成都的畫迹，並不是抄襲前人著述，而是以耳聞目覩為依據，或可說是以搜尋前書所不見之事例加以補闕為主要目的。以所記大聖慈寺畫迹情況做比較，即能發現著者的這一著述特點。此外，關於書中所記成都畫迹及畫家於大聖慈諸院作畫的情況，可列出兩點特徵：其一，書中所記之人多是不見經傳但確有一定社會影響、且又有畫迹的畫家；其二，記四川繪畫發展情況時，先指出前書或他人所評之誤，再舉例論證，可謂有理有據。如駁郭若虛之論西蜀繪畫等。總之，鄧椿的《畫繼》，確有其他書所不能代替的重要價值，而特別是此書為研究西蜀及成都的繪畫發展情況提示了極為重要的線索，藉此，可以較深入地瞭解到唐宋時期成都繪畫藝術的發展水平。

以上各節，對兩宋時期成書的記述西蜀地區繪畫史發展情況的諸種著述做了相應的攷察。此外，在《全蜀藝文志》中，亦收載數篇關於成都繪畫史的著述，如蘇洵《張益州畫像記》文同《楞嚴院畫六祖記》、《彭州張氏畫記》、^⑥范鎮《載酒亭翠公畫像記》、楊天惠《徙文湖州木石畫記》、《莫侯畫像記》、李石《左右生圖記》及尚左均《唐吳道子畫聖像記》等，這些史料，或文章簡短，或不涉及大聖慈寺諸問題，因而未被列入本書的攷察對象，但它們畢竟是藉《全蜀藝文志》保存下來的貴重的古代四川繪畫史料，應予以足夠的重視。而就研究大聖慈寺畫迹而言，《益州名畫錄》、《成都古

寺名筆記》可謂基本史料，而《圖畫見聞志》、《畫繼》又是幫助理解前兩書內容必不可少的參攷物。此四種著述的作者除郭若虛曾未入蜀外，其餘三人或出身蜀地，或官奉成都，都與四川有着極為緊密的聯繫。正因如此，其著作中都以記錄大聖慈寺之畫迹為己任。如此之多的第一流畫史著者或文豪均為大聖慈寺畫迹或畫家作史列傳，絕不是一種偶然的現象，它反映出大聖慈寺在古代西蜀的特殊地位。為此，下面將依據以《益州名畫錄》和《成都古寺名筆記》為主的 firsthand 史料，對大聖慈寺的畫迹及其對西蜀繪畫的發展帶來的重要影響做進一步的攷察。

① 關於郭若虛生平活動之攷察，除余紹宋《書畫書錄解題》，丁福寶、周雲青編《四部總錄藝術編》可見重要線索之外，黃苗子點校《圖畫見聞志》（中國美術論著叢刊本，人民美術出版社，1963年）卷頭之簡介，金維諾《中國繪畫史籍概論》（中央美術學院美術史系油印本，1981年）及謝巍《中國畫學著作攷錄》第三卷宋代（上海書畫出版社，1998年）等亦有敘述。

② 余紹宋《書畫書錄解題》卷十類散佚二、畫部（浙江人民出版社刊，1982年）。

③ 謝巍《中國畫學著作攷錄》（上海書畫出版社，1998年）。

④ 高橋善太郎《圖畫見聞志に現われた郭若虛の畫論（上）、（中）、（下の上）、（下の下）》，（《愛知縣立女子大學。愛知縣立女子短期大學研究紀要》第十二輯、第十三輯、第十四輯、第十五輯）。

⑤ [明] 陶宗儀《說郛》寫九十（順治年間宛委山堂刊本，上海古籍出版社刊，1988年）。

⑥ [清] 王原祁等纂《佩文齋書畫譜》卷十一，後蜀僧仁顯記曹吳體（掃葉山房影印本，北京市中國書店刊，1984年）。

⑦ 郭若虛《圖畫見聞志》卷一，論曹吳體法有引，又按蜀僧仁顯廣畫新集，言曹曰：“昔竺乾有康僧會者，初入吳，設像行道，時曹不興見西域佛畫儀範寫之，故天下盛傳曹也。又言吳者，起於宋之吳陳之作，故號吳也。”而《佩文齋書畫譜》徵引此文時，將“儀”字作“像”字，其餘內容皆同。

⑧ [元] 李衍《竹譜詳錄》卷一（《中國書畫全書》第二冊，上海書畫出版社，1993年）。

⑨ 黃休復《益州名畫錄》卷上，孫位條。另關於景煥之事，《圖畫見聞志》卷六，應天

三絕條云：“忽有匡山處士景煥，一名樸，善畫，煥與翰林學士歐陽炯為忘形之友，一日，聯騎同遊應天，逾視（孫）位所畫門之左壁天王，激發高興，遂畫右壁天王以對之，二藝爭鋒，一時壯冠。”此記事略詳於《益州名畫錄》，兩記事相參照，可知景煥名樸，又名“景樸”，兩名實為一人，其景煥之史料，又見黃休復《茅亭客話》：“景煥，號玉壘山人，蜀人，擅畫龍”，綜合以上的內容大致可知，景樸，本名煥，號玉壘山人，蜀人，約唐中和（881—884）生，後蜀廣政中（949—952）卒，善屬文，著有《野人閑話》五卷（今存一卷），兼工佛像，好畫龍，唐末累為官，後唐亡於朱梁時，遂隱匡山，孟蜀時復出，其人及著述之攷證詳謝巍《中國畫學著述攷錄》第二卷。

⑩ 高橋善太郎《圖畫見聞志に掲げられた荆浩、黃休復、劉道醇の畫論畫史の書について——圖畫見聞志に現われた郭若虛の畫論》（下の上）（《愛知縣立女子大學紀要》第十四輯）。

⑪ 謝巍《中國畫學著作攷錄》第三卷·宋代江南畫錄拾遺條。（上海書畫出版社，1998年）。

⑫ 同上注謝巍書卷三，宋代益州畫錄拾遺條。

⑬ 關於徐鉉善鑒賞書畫之事，郭若虛《圖畫見聞志》卷六，近事“賞雪圖”中記云：“李中主保大五年（947），元日大雪，命太弟已下登樓展宴，咸命賦詩，令中人就和弟賜李建勳和之。是時建勳方會中書舍人徐鉉，勤政學士張義方於溪亭，即時和進，乃召建勳，鉉，義方同入，夜艾方散，侍臣皆有興詠，徐鉉為前後序，仍集名手圖畫，曲盡一時之妙，真容，高衝古主之；侍臣，法部，絲竹，周文矩主之；樓閣宮殿，朱澄主之；雪竹寒林，董源主之；池沼禽魚，徐崇嗣主之，圖成，無非絕筆。”此條記事亦可證徐鉉記江南諸畫事，確有其著述條件及特殊經歷。

⑭ 據金維諾《中國繪畫史籍概論》第二章，北宋時期的繪畫史籍的統計，另本書第五章，范成大《成都古寺名筆記》注釋的各畫家項中另有評述。

⑮ 《宋史》卷二百五，藝文志農家類中，又載“張又新煎茶水記一卷”。

⑯ 瀟精一“宋代畫論畫史の書”（一）（載《國華》第三十四編第四十一冊）。

⑰ 高橋善太郎《圖畫見聞志に掲げられた荆浩·黃休復·劉道醇の畫論畫史の書について——圖畫見聞志に現われた郭若虛の畫論》（下の上）——（《愛知縣立女子大學紀要》第十四集）

⑱ 謝巍《中國畫學著作攷錄》第三卷，宋代總畫集條。

⑲ 【五代】劉道醇《五代名畫補遺》序（于安瀾編《畫品叢書》本，上海人民美術出版社，1982年）。

⑳ 文獻使用版本為：黃苗子點校，宋郭若虛《圖畫見聞志》，秦嶺雲點校，宋黃休復

《益州名畫錄》（中國美術論著叢刊本，人民美術出版社，1963，1964年）。

② [宋] 陳振孫《直齋書錄解題》卷十一著錄黃休復《茅亭客話》云：“江夏黃休復端本撰，所記多蜀事，別有《成都名畫記》，蓋蜀人也。”此《成都名畫記》，應與《益州名畫錄》為同書異名。

③ [宋] 鄭樵《通志》卷九六藝文七作“益州名畫錄，三卷，宋朝黃休復撰”（萬有文庫十通本，中華書局重刊，1984年）。

④ [宋] 陳振孫《直齋書錄解題》卷十四雜藝類，其中所記“景祐三年”之年號中，“祐”應為“德”之誤記（武英殿聚珍版）。

⑤ [元] 馬端臨《文獻通考》卷二九經籍攷五十六記為：“益州名畫錄，三卷，暉氏曰皇朝黃休復纂，唐乾初（乾字之後應有“元”字，誤脫）至宋乾德歲，休復在蜀中自曠圖畫之精者五十八人，品以四格。”以下又抄錄陳振孫《直齋書錄解題》全文。（中華書局刊，1986年）。

⑥ [宋] 李昉《重修昭覺寺記》（載《全蜀藝文志》卷三十八），文中未見撰述年代，然對此寺之畫迹亦有記述，其云：“寺之勝迹，有僖宗幸蜀放隨駕進士三勝題名記，陳太師塑六祖像，蕭相國文建寺碑，會稽孫位畫行道天王，浮丘先生，松竹，張南本畫水月觀音，翰林待詔失姓名，今寺額始自長安降到，模昭覺寺額，俱經亂不亡，為唐故事，斯皆化感利拾護持之力也。”

⑦ 持後者見解的，見金維諾《中國繪畫史籍概論》上編第三章“北宋時期的繪畫史籍”（中央美術學院油印本，1982年），持前者意見的，有日本瀧精一，高橋善太郎及中國的謝巍。（注（1）、（3）、（4）參照），另詳細之論述，見本書第三章的“郭若虛撰《圖畫見聞志》中“黃休復總畫集”項。

⑧ 此外《益州名畫錄》卷中，妙格下品條的黃居寀記事中，亦有“淳化四年（993）充成都府一路送衣襖使，時齒六十一。”的記載。

⑨ 如黃休復《茅亭客話》卷九小童處士條，其云：“祥符中（1008—1016）於思茅亭圖水石六堵，謂愚曰：時輩皆云彈琴非是樂，寫真非是畫，是耶非耶，請為言之。”可見黃休復於居所“茅亭”與童仁益交遊之詳細（據毛晉汲古閣本）。

⑩ 《欽定四庫全書總目》子部五十二，小說家類三。（中華書局刊，1965年）。

⑪ 孔繁禮《范成大年譜》（齊魯書社刊，1985年），《范成大佚著輯存》（中華書局刊，1983年）。另關於後人研究范成大之資料，見湛之編《古典文學研究資料彙編·楊萬里范成大卷》（中華書局刊，1964年）。

⑫ 《宋史》卷三百八十六，范成大傳。

⑬ 見孔繁禮《范成大佚著輯存》附“范成大著述目錄”（中華書局刊，1983年）。

⑭ 見孔繁禮《范成大年譜》淳熙四年丁酉“離蜀前撰《成都古今吟記》”項（齊魯書社

刊，1985年）。

㉞ 楊慎輯《全蜀藝文志》卷三十載【宋】胡元質《成都古今丁記序》（劉琳、王曉波點校本，綫裝書局刊，2003年）。

㉟ 楊慎輯《全蜀藝文志》卷三十（劉琳、王曉波點校本，綫裝書局刊，2003年）。

㊱ 在《成都古寺名筆記》記事中，如記石經院門壁古迹的“香花菩薩二堵”時，記為“《前記》不載”。另記“保福院佛殿內盧楞伽作羅漢一堂”時，亦作“《記》中不載，蓋自昭覺改神霄，徙來”。詳細情況應亦參見本書第五章《成都古寺名筆記》注釋。

㊲ 《范石湖集》卷十七《會慶節大慈寺茶酒》，（中華書局香港分局版，1974年）。詩之全文參照本書第一章。

㊳ 如盧輔聖主編《中國書畫全書》，（上海書畫出版社刊）現已出齊十四冊，收載近二百五十篇歷代美術史料，可謂近世美術史料出版之大事。或許是認為《成都古寺名筆記》不是單獨成篇的美術史料之緣故，總之並未收錄其中，此外，近代黃實虹、鄧實編《美術叢書》中亦不載。近刊的謝巍著《中國畫學著作攷錄》第三卷中，初為此篇立項，並加之若干解說，但在附記《全蜀藝文志》著者記事中，則沿襲了《四庫全書總目》的失攷部分，把著者楊慎誤為周復俊。（清代官纂《佩文齋書畫譜》在卷頭“纂輯畫籍”的項中，僅錄作“成都古寺名筆記，范成大”，這是此篇最早之著錄，）而作為畫史文獻最初加以介紹的刊行物，則是金維諾《有關寺院藝術的幾部史籍》一文（載《美術論叢》第二集，人民美術出版社，1983年）。但在對此篇解說時，又云“現不見傳本”，所記具體內容亦有刪節，以致難於把握文之全貌。據筆者所知，建國以來的整理、刊行的古籍著述中，最早對《成都古寺名筆記》進行輯錄、校刊、並加以解說的刊行物，見於孔凡禮輯《范成大佚著輯存》殘篇二“散見於其他各書之跋節文”中，並對全文進行了精細的校勘，由此才逐漸為學界所知，順便提及，近年刊行的劉琳、王曉波點校《全蜀藝文志》（綫裝書局刊，2003）中，亦對此文進行點校，雖難免句讀有數處可商榷之處，但《全蜀藝文志》六十四畢竟是近世以來初次刊行於世，此無疑是值得慶賀之大事。

㊴ 關於楊慎之著述情況，王炎《楊昇庵著述繫年》（載新都楊昇庵研究會、新都楊昇庵博物館編《楊昇庵誕辰五百周年學術論文集》，成都大學出版社刊，1994年）有詳細之攷察。

㊵ 《嘉靖四川總志》崔廷槐後序。

㊶ 北京圖書館藏的明萬曆刊本《全蜀藝文志》，曾著錄於傅增湘《藏園群書經眼錄》集部卷十八。據著錄所云，此書卷尾有“巡按四川監察御史上虞謝瑜重修四川總志序”，及嘉靖壬寅（1542）“按祭司副使周復俊後序”兩者題跋。（傅增湘《藏園群書經眼錄》（第五冊）卷十八集部七，中華書局刊，1983年）。

㊷ 《四庫全書總目》卷一百八九，集部四十二總集類四。其作“全蜀藝文志六十四卷，

兩淮馬裕家藏本，明周復俊編。

④③ 《全蜀藝文志》卷頭譚言藹《重校全蜀藝文志跋》（嘉慶二十二年擬為張氏小書樓重刊本，京都大學人文科學研究所藏）。

④④ 劉琳、王曉波點校《全蜀藝文志》（綉裝書局刊，2003年，北京）。

④⑤ 參見劉琳、王曉波點校《全蜀藝文志》前言。

④⑥ 《昇菴合集》文集卷五。（載古典文學研究資料彙編《楊萬里范成大卷》，中華書局刊，1965年）。

④⑦ 參見宋·佚名撰，謝元魯校釋《歲華紀麗譜等九種校釋》（載《巴蜀叢書》第一輯，巴蜀書社刊，1988年，成都）。

④⑧ 參見謝元魯校釋《歲華紀麗譜等九種校釋》前言解說部分。

④⑨ 謝巍《中國畫學著作攷錄》第四卷金·元代「名畫記（一名蜀名畫記）一卷」（上海書畫出版社刊，1988年），但同氏文中說「是書今雖未見傳本，但未全佚，尚有部分內容見存於二書（曹學佺《畫苑記》，《佩文齋書畫譜》），可見其論《蜀名畫記》，尚未查閱《全蜀藝文志》，而隻是依據明清引文所論，故此說未必有確據。

⑤① [明] 葉盛《錄竹堂書目》卷三（《叢書集成初編》所收）。

⑤② 曹學佺撰《蜀中畫苑》雖多抄錄如《酉陽雜俎》、《益州名畫錄》、《圖畫見聞志》等唐宋期的畫史，但亦錄有迄今佚遺的貴重資料，如《成都古今記》中所記的蜀中畫迹等。此書雖在元末明初亡佚，但並非散失逸盡，故在曹學佺輯錄中仍能見其片斷。此無疑是研究蜀中繪畫的重要資料來源。

⑤③ 曹學佺《蜀中廣記》卷一百〇五——一百〇八·畫苑記（欽定四庫全書本，史部地理類第五九二冊，臺灣商務印書館刊）。

⑤④ 此文載於清陳夢雷編《古今圖書集成》藝術典卷七百七七，畫部名流列傳十一引《成都文類》語（臺灣鼎文書局刊）。另鄧椿《畫繼》卷六，戰德淳條，亦記云：「戰德淳，本畫院人，因試蝴蝶夢中家萬里題，畫蘇武牧羊假寐，以見萬里意，遂魁。」

⑤⑤ [宋] 鄧椿《畫繼》卷九雜說·論遠（中國美術論著叢刊本，人民美術出版社，1963年）

⑤⑥ [宋] 鄧椿《畫繼》卷九雜說·論遠（中國美術論著叢刊本，人民美術出版社，1963年）

⑤⑦ [清] 張照、梁詩正等撰《石渠寶笈》初編卷三十二，御書房五「宋徽宗池塘秋晚圖一卷，著錄范滄跋云：「靖康之變，滄之懿親鄧公壽別駕，兵火中背負入蜀，紹興壬子冬再恭視於成都。」（四庫藝術叢書本）

⑤⑧ 《彭州張氏畫記》一篇，在謝巍著《中國畫學著作攷錄》第三卷·宋代之中曾單獨列項予以攷察。

第四章 《益州名畫錄》和《成都古寺名筆記》中所見大聖慈寺畫史的問題

從上一章的論述中可以清楚地看到，黃休復的《益州名畫錄》與范大成《成都古寺名筆記》這兩種著述，是研究成都寺觀壁畫，特別是攷察大聖慈寺壁畫創作實態必不可少的參攷資料。為理解兩篇所記的實質內容，首先有必要再對其各自的記述形式與體例特徵做些比較說明。

從記錄形式上看，《益州名畫錄》沿襲着唐段成式《寺塔記》的寺院著錄體裁，書中既言及畫家業績，又著錄所存作品及指出所作壁畫的優劣、並給予評價，黃休復據此把畫家分為“逸、神、妙、能”四品。而《成都古寺名筆記》則完全不涉及畫家的業績和作品的優劣，僅客觀地著錄壁畫的繪製者、所在場所和壁畫主題，但在最後附記了黃休復提出的畫家品評的事項。這種記錄體裁的源流則出自唐張彥遠《歷代名畫記》卷三“記兩京外州寺觀畫壁”的著錄形式，其著述目的並不是為獨立成書，而是為自著的別種畫史或遊記著述提供豐富的實錄資料。但范成大恐因滯蜀時間短暫之種種原因，最終尚未完成更具體的藝術史論著作。此外，《益州名畫錄》的記錄是有選擇地，即隻收錄社會上有影響，畫迹有定評的著名畫家；而《成都古寺名筆記》則是見則錄之，以求所錄內容的真實性和可靠性。應該指出，范成大在著錄大聖慈寺壁畫的文中所標注的畫家品格，完

全依據黃休復之說而並無創新。由此可見《益州名畫錄》一書的存在對范成大的著述曾產生過很大的影響。總之，兩書的記錄形式和所記對象的選定可謂獨具慧眼，又有其成書的因果關係，因此兩書從史料保存的觀點上看，同時有着不可代替的重要價值和意義。

以上說明了兩書的撰述特點，下面再看兩書中所記的具體內容。為讀者對兩書的內容能有一個感性的把握，這裏，先將其書中所記大聖慈寺畫迹的具體內容以著錄畫家的先後為順列表如下：

表二 黃休復“益州名畫錄”

作者	品評等級	製作場所	年代	堵	繪畫內容	評價
趙公祐	神格	文殊閣、石經院	寶曆、大和	四	四天王、十二神、天王部屬	名高當代、時無等倫
范 瓊	神格	南廊下	宣宗朝	五	藥叉大將、修吉龍王、鬼子母天女	甚著奇工、精妙之極、後之妙手、終莫能繼。
		北廊下石經院門			兩金剛、東西二方天王	
		中寺大悲院門上			阿彌陀佛、四菩薩	
		院門兩畔		觀音像、藥師像		
		石經板上		七佛、四仙人、大悲變相		
		大將堂兩畔		南北二方天王		
文殊閣下	北方天王、天王變相					
張 騰	妙格上品	文殊閣下	大中初年	一	報身如來	
趙溫奇	妙格上品	文殊閣內	不詳		北方天王、梵王、帝釋、大輪部屬	
		大將堂			大將部屬、梵王、帝釋、昔帝釋	

續表

作者	品評等級	製作場所	年代	堵	繪畫內容	評價
趙德齊	妙格上品	大殿東廡	乾寧初	二	南北二方天王	一時名振、克紹祖業、榮耀何多。
		三學延祥院正門				
		竹溪院			釋迦弟子、十六羅漢	
		崇福院			帝釋、羅漢	
		崇真禪院			帝釋、梵王	
		羅漢堂			文殊、普賢	
盧楞迦	妙格上品	殿東西廊下	乾元初	三	行道高僧	“行道高僧”數堵、顏真卿題、時稱二絕。
		大殿院門			行道高僧	
		西廊			馬鳴、提婆像	
辛 澄	妙格中品	普賢閣下	建中元年	一	五如來同坐一蓮花	
		普賢門下鄰壁		一	小佛	
		九身閣里內			如意輪菩薩	
李洪度	妙格中品	東廊下維摩詰堂	元和中	二	帝釋、梵王	天人姿態、筆履妍麗、時之妙手、莫能僭焉。
左 全	妙格中品	中殿	寶曆年中		維摩變相、獅子國王、菩薩變相	皆得其妙。
		三學院門上			三乘漸次修行變相、降魔變相	
		文殊閣東畔			水月觀音、千手眼大悲變相兩金剛	
		極樂院門			金剛經驗、金光明經變相	
		極樂院西廊下			行道二十八祖	
		前寺南廊廊下			行道羅漢六十軀	
		前寺北廊下			倣長安趙景公寺吳道玄“地獄變相”	
		多寶塔下				

續表

作者	品評等級	製作場所	年代	堵	繪畫內容	評價
張南本	妙格中品	華嚴閣下東畔 竹溪院 興善院	不詳		大悲變相 六祖 大悲菩薩、八明王、孔雀王變相	此二公(孫位、張南本)之畫、代無及者。
高道興	妙格中品	寺中兩廊 華嚴閣東畔	不詳		高僧六十餘軀 丈六天花瑞像	
常 繁	妙格中品	大聖慈寺	不詳		悟達國師知玄真	為後學師範矣。
常重胤	妙格中品	興善院	不詳		泗洲和尚真、華亭張居士真	姿容短長、無遺毫髮、其級妙皆此類也。
李 昇	妙格下品	真堂內	不詳	一	漢州三學山圖、彭州至德山圖	時稱悟達、國師真堂四絕。
張 玄	妙格下品	灌頂院	不詳		羅漢十六軀	聲迹赫然、時呼玄為“張羅漢”。
杜觀龜	妙格下品	華嚴閣東廊下	不詳		祐聖國師光業真	妙於佛像、羅漢。
刁光胤	妙格下品	熾盛光明僧錄房 窗旁小壁 三學院大廳小壁	不詳	四 二	四時雀竹 花雀	筆無暫暇、非病不休、非老不息、豪貴之家及好事者收得其畫、將為至寶。
蒲師訓	妙格下品	南廊下 觀音院門、鄰壁	不詳	二	兩金剛、托塔天王	禮服儀式、縱橫浩瀚、莫不周至。
趙忠義	妙格下品	正門北墻	不詳		西域記	皆盡其妙、冠絕當時。
黃居寀	妙格下品	石經院後殿 中寺六祖院旁 熾盛光院明僧錄房窗旁小壁	廣政中		天王變相 藥師經變相 雀蝶	精奇轉甚。
李文才	妙格下品	三學院經樓下 華嚴閣迎廊下	不詳 廣政末		西天三藏真、定惠國師真 奉聖國師真	善寫真。
阮知詢	妙格下品	三學院真堂內、內庭	不詳		先主真 福慶公主真、玉清公主真	筆蹤妍麗、及善寫真。

續表

作者	品評等級	製作場所	年代	堵	繪畫內容	評價
張 攻	妙格下品	三學院真堂	明德年		故東川董太尉璋寫真	文武臣像、攻之筆也。
呂 峽	能格上品	華嚴閣上	廣明年	一	天王部屬諸神、王波利真丈六天花瑞像	攻畫人物佛像。
竹 虔	能格上品	華嚴閣下後壁西畔		一	地藏菩薩、竹石山水	
杜 措	能格上品	六祖院傍	不詳	一	翠微寺禪和尚真	幼慕李昇山水、長亦勤學、二十年中晝夕不捨。
		六祖院內羅漢閣上小壁 三學院經堂上小壁		一	太子捨身喂餓虎	
杜敬安	能格上品	普賢閣下	明德年	一	善惠仙人佈髮掩泥北方天王	蜀城寺院、敬安父子圖畫佛像羅漢甚衆。
		三學院羅漢閣下			無量壽尊	
楊元真	能格上品	華嚴閣下西畔	不詳		熾盛光佛、九曜二十八宿、立釋迦像	備著奇工、時輩罕及。
陳若愚	能格中品	御容院	不詳		天尊形明皇御容一軀	師事素卿、受其筆法。
僧楚安	能格中品	三學院大廳後	不詳	一	明皇帝幸華清宮避暑圖	當時公侯相重、皆稱妙手。
僧惠堅	不詳	三學院	廣政中	一	姑蘇臺	亦好圖畫、而最謬焉。
滕昌祐	能格中品	文殊閣、普賢閣、肖像院、方丈院、多利心院、藥師院	不詳		天花瑞像數額	下筆輕利、用色鮮妍、蓋唐時邊鸞之類也。
宋 藝	能格下品	玄宗御容院上壁			模寫大唐二十二帝聖容、供奉道士葉法善、禪僧一行、沙門海會、內侍高力士	攻寫真。
僧令宗	能格下品	三學院下、經樓院下兩畔 放生池揭諦堂內	不詳	二	四天王 六祖像	攻畫山水人物、佛像天王。

表三 范成大《成都古寺名筆記》

作者	品評等級	製作場所	堵	繪畫內容
左全	妙格中品	前寺多寶塔壁		地獄變相
		中寺中佛殿	二	維摩詰居士、獅子國變相圖
		文殊閣院門連寺廊	二	金剛神變驗
趙溫奇	妙格上品	極樂院外壁	一	大悲菩薩
		普賢閣南壁	一	南方天王
		文殊閣四壁	一	北方天王、梵王
		文殊閣四壁	一	帝釋
		華嚴閣當面四壁	二	東方二方天王、帝釋梵王
		大輪堂壁	三	大輪部屬、金剛二十四尊
辛 澂	妙格中品	普賢閣後壁	六	佛會、如來、八菩薩
		普賢閣北畔、井堂內四柱		釋迦佛、五髻文殊菩薩下生北方天王、四天王
杜敬安	能格上品	普賢閣	一	北方甲肉天王
杜觀龜	妙格下品	鮮於院小閣上壁	一	毗盧佛
		揭諦院壁	二	釋迦佛、菩薩、觀音、勢至、十六羅漢
		吉安院	一	十二面觀音
僧知評	不詳	百部院過廊	一	護戒神
		藥師院寺後門向上小壁	一	觀音
孫知微	妙格上品	承天院祖堂	一	惠遠國師像
		壽寧院佛壁四壁	一	熾盛光九曜
		壽寧院佛壁柱上	一	自寫其真
		東觀音堂	一	慧遠送陸道士李朝見藥山、護法圖
杜懷玉	不詳	中寺中佛殿	二	釋迦佛
童仁益	妙格上品	中寺西壁		漢孝明帝、蔡愔、秦景王遵、摩騰、竺法蘭像
趙公祐	神格上品	文殊閣四壁、閣外壁	八	阿彌陀佛、大悲毗盧、十大弟子、大悲三十七尊、法華經驗、大悲菩薩、南方天王、西方天王
		文殊閣四壁	一	東方天王
		文殊閣院內觀音堂壁	二	天王帝釋、侍從
		藥師殿院內	九	文殊、普賢、維摩、無量壽、西方天王十二神

續表

作者	品評等級	製作場所	堵	繪畫內容
范 瓊	神格上品	文殊閣四壁	二	彌勒、釋迦、西方變相、北方天王變相
		大將院壁	六	羅漢、北方天王
		藥師院連寺廊八門兩壁	四	大將部屬、帝釋、梵王、千眼大悲、北方天王、釋迦變相
張 騰	妙格上品	極樂院門外壁	一	散花天女
		文殊閣四壁	一	報身如來
張希古		文殊閣四壁	一	千手眼觀音、勢至
竹 虔	能格上品	華嚴閣影壁後(西)	一	天花瑞像
高道興	妙格中品	華嚴閣影壁後(東)	一	天花瑞像
張南本	妙格中品	華嚴閣窗外兩壁	一	大悲
		興善院殿內	一	八明王
		彌勒院壁	一	十六羅漢、文殊、普賢
		保福院殿後	一	山海觀音
		華嚴閣兩畔小壁	一	杜棕像
張 逢	不詳	華嚴閣兩畔小壁	一	杜棕像
杜 措	能格上品	六祖院院門北壁	一	地藏
		西林院殿內		羅漢
趙忠義	妙格下品	六祖院南壁	一	佛會變相
趙德齊	妙格上品	保福院門屋	二	天王
僧惠堅		保福院	一	姑蘇臺
僧楚安	能格中品	保福院	一	避暑宮
黃 筌	妙格中品	保福院小壁	二	竹雀
盧楞迦	妙格上品	保福院佛殿	一	羅漢
		極樂院佛殿內	一	十六羅漢
		西林院殿內壁後	一	彌勒佛、菩薩、彌勒、羅漢
		保福院法堂上	三	湖山、馬
郭游卿	不詳	保福院法堂上	三	湖山、馬
常 槃	妙格中品	四絕堂壁	一	悟達國師真
		興善院殿內	一	泗州大聖

續表

作者	品評等級	製作場所	堵	繪畫內容
李昇	妙格下品	四絕堂壁	二	彭州至德山、金堂棲賢山
		東觀音堂	一	霧中山出峽圖
僧宗震	不詳	慧日院門壁	一	奉聖國師真、齊天大王
丘文播	能格上品	慧日院佛堂內	一	十六羅漢
		華嚴院殿	一	觀音勢至、五髻文殊
李懷讓	不詳	東觀音堂	一	觀音、十六羅漢
		錦津院壁	一	白衣自在觀音
趙元晟	不詳	土地堂	三	戰勝天王羅漢
趙希正	妙格中品	華嚴院殿	一	毘盧佛
宗道兄弟	不詳	大悲閣	二八	觀音、楞嚴變相
劉國用	能格上品	錦津院壁	一	釋迦十六羅漢
		楞嚴院壁	一	六祖
杜子瓊	能格上品	東律院壁	一	八明王、西方變相、釋迦如來、十六羅漢
		承天院呂祖真堂後	四	佛像
張玄	能格下品	灌頂院壁	一	藥師佛、十六羅漢
童祥	不詳	如意輪院壁	六	花竹六鶴
文同	不詳	楞嚴院壁	一	枯木
蒲永昇	不詳	楞嚴院壁	十	山水
魯道安	不詳	楞嚴院壁	二	龍虎
僧延廣	不詳	楞嚴院壁	三	山水
周忘機	不詳	起悟院堂	四	樹石
		白馬院佛堂	一	瀟湘圖

總覽以上兩表可清楚地看到，兩書的內容為：從最初的唐乾元二年（785）的盧楞伽始，至宋神宗元豐年（1078）的文同止，凡三百年歲月的大聖慈寺諸殿堂、樓閣、院落、回廊等三十幾處場所中殘存的畫迹被網羅殆盡，其專為實錄大聖慈寺關連的繪畫史迹這一目的極其明確地顯示了出來。下面，則對兩書中出現的大聖慈寺畫史的有關問題，分節進行分析。

第一節 大聖慈寺壁畫創作的崛起與淵源

把《益州名畫錄》和《成都古寺名筆記》兩書對照起來看，所錄直接參與過大聖慈寺壁畫創作並確實留有畫迹的畫家能數出七十五人之多。這其中，當時知名度最高者依次為趙公祐、范瓊、盧楞伽、張騰、趙溫奇、趙德齊、辛澄、左全、張南本，以及高道興、常粲、李昇、張玄、杜覲龜、呂曉、竹虔、杜措、杜敬安、僧楚安、僧惠堅等人，上記畫家均被兩書同時收錄於中。此外，《益州名畫錄》中又記李洪度，常重胤、滕昌胤、刁光胤、翰林待詔的蒲師訓、李文才、黃居家、阮知誨、宋藝等人，這些畫家亦是由黃休復之手第一次著錄於畫史之中的。而《成都古寺名筆記》則又增補出了孫知微、文同、童仁益、杜懷玉、黃筌、丘文播、蒲永昇、周忘機、郭游卿等二十數人的五代、北宋畫家。兩書的執筆年代因相差六十年以上，范成大的所記畫家及作品多為黃休復所過目，而黃休復所記內容中出現的誤記或遺漏或壁畫上出現的後世重繪、補修，又多被范成大在書中所判別、補充。總而觀之，兩書所記的大聖慈寺的畫家史料，有八成以上的內容是不相同的。換言之，兩書中有相當一部分內容可作為相互補充的材料。

例如，《益州名畫錄》卷上記大聖慈寺中存有中唐畫家盧楞伽畫迹時稱：

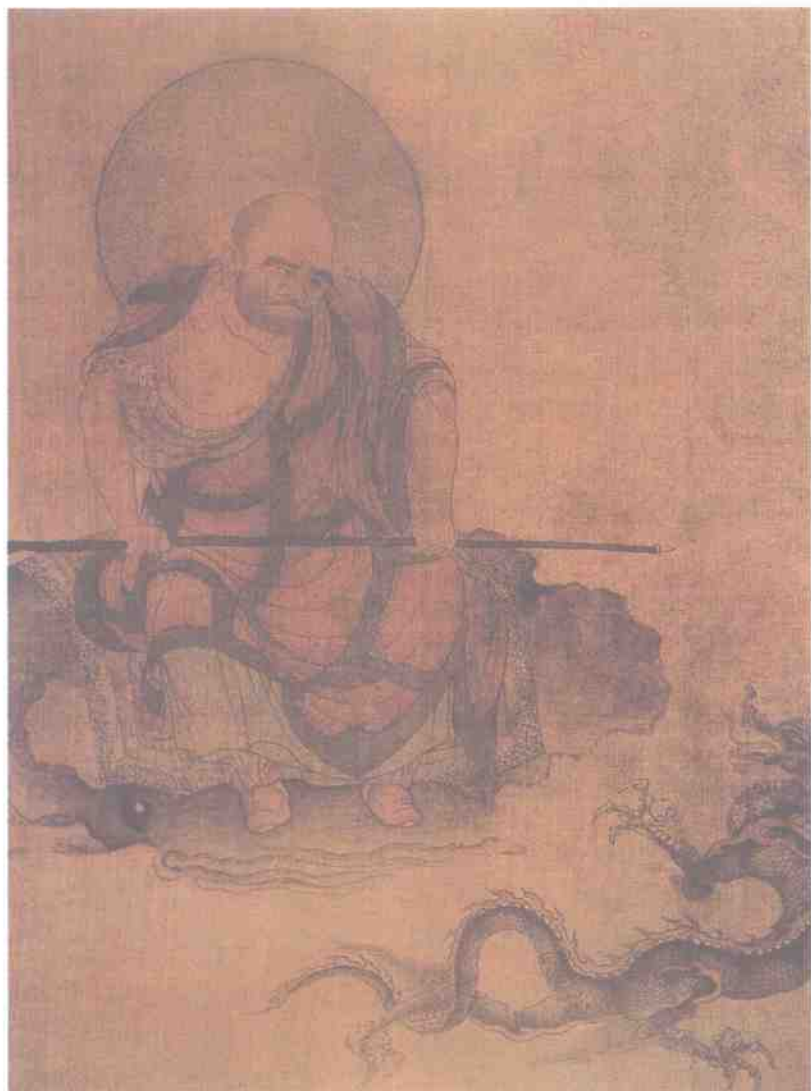
乾元初（785），於殿東西廊下畫行道高僧數堵。至乾寧元年，王蜀先主於寺東廊起三學院，不敢損其名畫，移一堵於院門南，移一堵於門北，一堵於觀音堂後。此行道僧三堵六身畫，經二百五十餘年，至今宛如初矣。西廊下一堵馬鳴、提婆像二軀，雖遭粉飾，猶未損其筆蹤。^①

從以上史料可知，中唐的乾元初年盧楞伽所作的數壁行道高僧壁畫，百年以後由於蜀先主王建在大聖慈寺興建三學院，雖加以全力保護，但還是分割移存於別所，並受到“粉飾”之毀壞。而至黃休復時代，僅存行道僧三堵六身及馬鳴和提婆像而已。^②至北宋末期的范成大時代，在《成都古寺名筆記》中已不見三學院的踪跡，可知三學院在北宋末年已經被拆毀，而由黃休復所錄的三學院中曾由左全、刁光胤、趙德齊、李文才、阮知誨、杜敬安、杜措、僧楚安和惠堅等人所創作的大量的佛教壁畫亦隨之遷移或消失。進而由范成大著錄的盧楞伽親筆畫，僅存羅漢、彌勒、菩薩三件，並分散存於寺的保福院、極樂院和西林院之中。[圖七]由盧楞伽的事例即可判明：五代的前後蜀時期，由寺院殿堂的翻修、增築而帶來的壁畫轉移或重繪等作業，使大部分中晚唐名畫受到慘重破壞，比較黃休復和范成大所記的畫家作品的情況，可清楚地看到這一現象。

上述的情形還能舉出數例。如關於晚唐畫家趙溫奇和范瓊所繪大將部屬之事，《益州名畫錄》卷上記趙公祐之子趙溫奇的畫迹，謂其：

父歿之後，於大聖慈寺文殊閣內繼父之蹤，畫北方天王及梵王、帝釋、大輪部屬。大將堂大將部屬並梵王、帝釋、普帝釋。

可知趙溫奇在父親趙公祐去世後，繼父之業，在文殊閣畫過以胎藏界金剛手院三十三尊之一的大輪金剛及部衆的主題，同時又在大將院畫過作為藥師如來之眷屬的十二神將為題材等多種內容。但再查《成都古寺名筆記》則記為：“大輪堂壁，畫大輪部屬兩堵，金剛二十四尊，並待詔趙溫奇筆。”根據這條史料證實，趙溫奇確實於大輪堂的墻壁畫過類似胎藏界的大輪金剛菩薩來迎圖式的作品；而於文殊閣所繪的壁畫內容，則有北方天王、帝釋、梵王等。這一記載和黃休復所記內容近乎一致，隻是記趙溫奇在文殊閣畫大將部屬之事則不見於范成大著錄。由此說明，黃休復和范成大兩者之間對趙溫奇所繪大將堂大將部屬及大輪堂大輪部屬的記載則有不一致之處。



【圖七】（傳）盧楞伽·六尊者像冊（局部）
（北京故宮博物院藏）

對此，再來看《成都古寺名筆記》關於晚唐畫家范瓊的記載，其云：

大將院壁，畫羅漢、北方天王及大將部屬並帝釋、梵王六堵，並待詔范瓊筆。

比較上記幾種記載可以較清楚地看到，如范成大所記大輪部屬本應是大輪堂畫壁的主題，其作者為趙溫奇；大將院繪大將部屬的畫家則不應是趙溫奇，而出自范瓊之手。可見黃休復於書中記載的趙溫奇於大將院作大將部屬的記事尚頗有可疑之處。由此也可說明，范成大的記事則是基於實地考察而記錄下來的內容，與《益州名畫錄》相比較，就所記諸院畫迹而言，當有較高的可靠性。

縱觀四川地區佛教美術史的發展，不可否認，由於缺乏唐代以前成都地區寺觀繪畫方面的史料，從文獻上把握初期佛教美術於這一地區的流布情況尚較為困難。眾所周知，四川地區在魏晉南北朝時期歸屬於南朝，至西晉時代為止，這一地區的奉佛造寺活動仍寥寥無幾。而經南朝的劉宋、蕭齊時代，乃至梁朝的武帝時期，由國都建康為中心的佛教文化，經長江水路直通於西蜀，四川地區亦由此迎來了佛教文化的黎明期。南北朝時期，由於西蜀是南北兩朝勢力對峙的西部最前綫，具有戰略眼光的梁武帝不餘其力地對益州加以經營，使得這一地區較早地成為佛教文化的一大集散地。在四川佛教美術發展的歷史上，被梁武帝派遣於西川的數名益州刺史所起的重要作用，則一直被學界所公認。基於僅少的史料，作為第二代益州刺史，武帝兄蕭懿之子的西昌侯蕭淵藻（在位 503—510），嘗施入石造佛像以願歸依佛教。^③第三代的武帝之子始興王蕭憺（在位 501—514），於梁天監十三年（514）應吐谷渾國王之乞請，於益州建立九層佛塔，是為益州正式出現寺塔之始。^④至第四代郡陽王蕭恢（在位 514—516），為亡母費太妃於益州之地造立孝愛寺，對於此寺院之情形，唐道宣《續高僧傳》卷二三智炫傳中曾有如下記載：

寺舊在東，逼於苑囿，又是鄱陽王葬母之所。王既至孝，故名孝愛寺。宣明移就今處，供養無闕。（中略）至大業（605—616），改爲福勝寺。

此第四代鄱陽王所建的孝愛寺，應該說是益州地區出現的較早的官寺，與京都建康的諸大規模的皇家寺院屬同一性格。另外，第八代的蕭恢之世子鄱陽王蕭範（在位 526—537），於蜀地赴任兩年後的中大通元年（529）、曾在成都的浦安寺奉納石造釋迦像，而此造像已於 1937 年同廢寺址中出土並保存至今。^④以上所記的梁朝皇室一族的益州刺史赴任成都之時，幾乎都積極參與了此地的佛法振興活動，並與支配着蜀地西端的青海地區、篤信佛教的吐谷渾時常進行文物上的往來。當時的益州，不僅直接受京城建康文化的影響，從獨特的地理條件上看，又汲取了從涼州、西域以至南亞諸國傳來的佛教文化傳統，由此蔚然釀成了西蜀佛教興起的高潮。至唐代，則發展成與京城長安齊名的佛教文化昌盛之地。【圖八】

南北朝時期成都地區的寺觀壁畫製作情況很少見於史料記載，而像張彥遠《歷代名畫記》、段成式《寺塔記》這樣的唐代畫史著述又多顧及於京城，或六朝時代的故都建康地區，從中很難找出成都壁畫製作發展的綫索，但也並非無迹可尋。《玉海·益州記》載：

成都學有周公禮殿，刺史張收畫盤古、三皇、五帝、三代君臣與仲尼七十弟子於壁間。

張收爲西晉畫家，這說明成都官署殿堂中繪製具有勸戒意義的壁畫，其傳統至少可追溯至晉代。又如唐道宣《續高僧傳》載北周時代（557—581）佛教史記事時提到：

益州多寶寺猷禪師者，姓楊氏。（中略）勤讀誦四十餘年，日夕不捨，房後院壁圖九相變。露置繩牀，穰被覆上，晝依僧例，夜則寢中。^⑤



【圖八】 萬佛寺出土釋伽像（梁大中元年，529，四川省博物館藏，東京國立博物館編《中國國寶展》圖錄，圖 115）

禪僧猷者楊氏，在自宅的禪寺後院壁，曾繪以修煉禪觀時產生九種之觀想的“九想變”為題材的變相圖，說明此時佛教壁畫的繪製已經普及於西蜀的私人寺院之中。而至隋代、初唐時期，《益州名畫錄》卷下則有如下記事：

唐故宰相薛公稷，畫入神品，以名之重，時加貴之。成都靜德精舍有壁兩堵，雜繪鳥獸人物，態狀生動，乃一時之尤者也。（中略）胡氏瓌文而好古，惜少保（薛稷）之跡不存於鄉，乃操斤挾黨，力剝於頽塗之際，得人三十七頭，馬八足。又於福勝祠獲展氏子虔天樂二十五身。^⑦

宋代的胡瓌，曾在因會昌滅法而荒廢的成都靜德精舍院寺址發掘清理過初唐禮部尚書薛稷所繪的“雜繪人物鳥獸”，又於福聖祠中發現了隋宮廷畫家展子虔所繪的二十五身伎樂天像。這說明，成都城內的諸寺院中，自隋至初唐時期，都曾繪有包括京城名流畫家在內的大規模的壁畫。很可惜，這些名家所繪的成都寺觀壁畫則很少被佛教或美術史的文獻所記錄下來。

第二節 大聖慈寺壁畫創作之唐代中興——范瓊、趙公祐、左全

進入中晚唐時期，活躍於大聖慈寺的畫家陣容中，擅長道釋人物的左全、范瓊以及趙公祐一族，是為當時最引人注目、且美術史上話題最多的人物，這點從《益州名畫錄》和《成都古寺名筆記》兩書所記其事項之多，即能得以察知。《益州名畫錄》中把范瓊和趙公祐二人置於最高的“神格”等級，除“逸格”的孫位以外，這應該是黃休復在所記畫家陣容中給予的最高評價。而從黃休復對范瓊和趙公祐的具體的記載中，亦能看出其創作的規模與數量非一般畫家所比。同時亦應指出的是，此二人的記事均藉以《益州名畫錄》保存下來，而不見於其它的畫史著述，所以，更詳細的作

畫事迹則無從稽攷。

對於范瓊，《益州名畫錄》卷上記云：

開成年（836—840）與陳皓、彭堅同時同藝，寓居蜀城。三人善畫人物、佛像、天王、羅漢、鬼神。三人同手於諸寺圖畫佛像甚多。會昌年除毀後，餘大聖慈寺一寺佛像得存。洎宣宗皇帝再興佛寺，三人於聖壽寺、聖興寺、淨衆寺、中興寺，自大中至乾符，筆無暫釋，圖畫二百餘間牆壁，天王、佛像、高僧、經驗及諸變相，名目雖同，形狀一無同者。

從以上記載可知，范瓊專攻道釋人物，其創作時期大致從文宗開成年始，至僖宗的乾符年止，先後歷時四十年，於成都諸寺持續創作了二百餘間壁畫。僅就大聖慈寺一處為例，則在文殊閣、大將堂、大悲院、石經院的多處殿堂內留有畫迹。范瓊的壁畫創作主要以阿彌陀、觀音、藥師天王及西方淨土變相為主題，偶在聖寺、聖興兩寺中畫過僧像。但黃休復的記事中僅著錄了其所繪時間、地點及題材，並未提及其風格技法特徵，僅略記為“甚著奇工，精妙之極也”。然再查宋代的著錄史料，偶有對范瓊所作卷軸佛像加以評述的內容。如宋人李薦《德隅齋畫品》對范瓊所作大悲觀音像所評：

唐大中年（847—859）范瓊所畫像，軀不盈尺，而三十六臂，皆端重安穩，如汝州香山大悲化身自作塑像，襄陽東津大悲化身自作畫像，意韻相若。蓋臂手雖多，左右對偶，其意相應，混然天成，不見有其餘，所執諸物，各盡其妙，筆迹如縷，而精勁溫潤，妙窮毫釐，其盧楞伽、曹仲達之徒歟？^⑧

對照李薦的評述看范瓊的畫迹，就佛畫的技法而言，不但用綫謹細精密，而且用色亦恬淡素雅，整體面貌是一種端莊秀麗的格調。觀臺北故宮博物院所藏的唐大中四年（850）范瓊於蜀聖興寺所作《大悲觀音像》，這



【圖九】(傳)范瓊·大悲觀音像(臺北故宮博物院藏，載國立故宮博物院編《故宮書畫圖錄》一，1989年)

一特點能看得十分明顯。既使作為後世模本，本圖觀音相面圓滿秀麗，猶存唐風，而裝飾的繁麗與色彩的和諧已顯示出北宋的時代特徵。此作與盧楞伽的作品相比則是截然不同的兩種面貌。^⑨ [圖九] 范瓊的作品雖未傳世，但日本東京國立博物館藏有一件十二世紀後半的著色絹畫“千手觀音菩薩像”。千手觀音的左右側配功德天和婆藪仙，成三尊形。色彩清麗典雅，運筆纖細流暢。雖表現構成上為較典型的藤原佛畫的系統，但技法上的表現傳統則能見到深厚的宋代影響。與臺北故宮博物院所藏范瓊的《大悲觀音像》相比較，無論從畫面氣氛到技法構圖，都能感受到相互間的承傳關係。這些作品，都能為理解范瓊的創作水準提供出可視的參攷。 [圖十]

繼而再看關於趙公祐的記載。趙公祐原為京城長安人，唐敬宗寶曆年間（825）客居於成都，擅長佛像、天王和鬼神。西川節度使李德裕在蜀時，對他有特殊的厚遇，可見其所繪佛教繪畫在當時有相當的社會影響。自寶曆、大和至開成（825—840）的十數年間，趙公祐在成都諸寺觀中創作了大量的壁畫。但經會昌滅法，僅在大聖慈寺文殊閣、藥師院和石經院三處殘存有東方天王、十二神將及四天王像等四、五壁作品。趙公祐的作品至宋代，隻有《中興館閣儲藏》著錄了一件天王像，可見除大聖慈寺中留有壁畫外，其他的畫迹在北宋時期已湮沒不傳。^⑩與記載范瓊的史料相比，《益州名畫錄》卷上“趙公祐”條中，對其作畫特徵與評價所記較詳：

公祐天資神用，筆奪化權，應變無涯，罔像莫測，名高當代，時無等倫。數仞之墻，用筆最尚，風神骨氣，唯公祐得之，六法全矣。

黃休復於《益州名畫錄》中，以“六法”之標準衡量唐代畫家的作畫水準，其六項“俱以盡備”的僅有陳皓、彭堅和范瓊三人。而對趙公祐則在“氣韻”和“用筆”上給予了很高的評價。對於趙公祐的畫迹，李薦在《德隅齋畫品》中亦著錄有一件正坐佛，並把此佛像的造型特徵記得頗為詳細、明確，其云：



[圖十] 絹畫著色千手觀音像（平安時代，十二世紀，東京國立博物館藏，國寶，小學館刊《原色日本の美術》七，佛畫，圖70）

世俗畫佛、菩薩者，或作西域相，則拳髮虬髯，穹鼻黝目，一如胡人；或作莊嚴相，妍柔姣好，奇衣寶服，一如婦人，皆失之矣。公祐所作三十二相，八十種好皆具，而慈悲威重，有巍巍天人師之容。筆迹勁細，用色精密，縑素暗腐，而丹青不渝，真可寶也。

從這一評價中可知，趙公祐畫佛像既不同於尉遲乙僧的西域佛畫系統，又不同於長安以吳道子為代表的秀麗、妍柔的漢民族傳統特徵，而應是一種特有的端莊凝重，而又用筆纖細、設色精密的典型西蜀畫風，而這種畫風應與前述的范瓊的面貌屬於同一系統，即以盡可能工致的技巧，極力追求造像的真實感和法度，以達到佛畫鑒賞的圖像上的審美要求。有理由認為，這種風格應與西蜀宮廷畫院創作的志趣與傳統有着密切的聯繫。

黃休復書中關於左全的記事不及范瓊詳細，但這畢竟是察知左全其人及畫迹的唯一史料。據記載，左全出身於蜀地，世代相傳擅長描寫道釋人物，在寶曆年間（825—826）的畫壇上享有很高的聲譽。成都大聖慈寺的中殿、三學院、文殊閣、極樂院、前寺的南廊和北廊及多寶塔等處，均有他所畫的維摩、降魔、千手眼大悲、金光明經、地獄等大畫面的變相圖。與范瓊和趙公祐相比，左全當屬於專為大聖慈寺各殿的壁面繪製經變圖的職業畫家。對於左全的藝術創作特色，黃休復沒有更詳細地說明，但在文中却載有如下記事：

多寶塔下做長安景公寺吳道玄地獄變相，當時吳生畫此地獄相，都人咸觀，懼罪修善，兩市屠沽，經月不售。王蜀時令雜手重妝已損，惟存大體也。

左全於多寶塔下作地獄變相的繪畫技法應是師承吳道子，據記載吳道子曾在長安的景公寺東門之東、東都的福先寺的三階院等場所均畫過“地獄變相圖”。^①黃休復所記吳道子當時作此地獄變相，“都人咸觀，懼罪修善，兩市屠沽，經月不售。”這種地獄圖相曾在社會上造成極大的影響。吳道

子的這一表現傳統，可以說是由左全繼承下來並被反映在成都大聖慈寺壁畫創作中的。此外，左全又於大中初年（847）在聖壽寺大殿畫維摩詰變相一堵，黃休復又稱其“樓閣、樹石、花雀、人物、冠冕、蕃漢異服，皆得其妙”。這裏應指出的是，四川地區與周圍少數民族的文化交流甚廣，“蕃漢異服”當是描寫吐蕃、吐谷渾及西域、西南諸國、諸民族人物題材的代名詞。可見左全的壁畫創作內容不僅是佛教題材，亦不回避真實而生動地表現現實世界的主题，並把現實人物“皆得其妙”作為最高的表現境界。另從左全在大聖慈寺的中心位置所創作的維摩變、降魔變及菩薩變等唐代最盛行的淨土題材的觀經變內容，可以看出西蜀寺觀壁畫繪製及壁畫內容配置的一個特色。這其中可以想像當繼承了來自於河西地域，如敦煌等壁畫製作形態上的影響。

第三節 大聖慈寺壁畫創作風格的變異——張南本和孫知微

在范成大的記事中，值得矚目的道釋人物畫家，應該說是唐末的張南本和《益州名畫錄》中不見記載的北宋的成都本地畫家孫知微。他們均以獨特的畫風與表現題材，代表了晚唐、五代時期大聖慈寺壁畫創作的最高水準，或對後世以及東亞地域的佛教繪畫的製作樣式上帶來過影響。

張南本原籍不詳，唐僖宗的中和年間（881—884）居於成都，他早年與孫位都學習畫水，兩人其技法不相上下。以後南本“同能不如獨勝”，遂轉向專畫火，成為畫火之專家。^⑩“水”和“火”在自然界中都沒有固定的形態，基於現實觀察而表現出其流變規律並非易事。唐代雖尚未出現畫水之專門題材，但山水畫畫科的確立與完成無疑為孫位的表現技法提供了前題條件。把火作為視覺形象加以表現，在隋唐代佛教經變畫的製作中已屢屢出現，但還沒有出現像張南本那樣專以畫火著稱的知名畫家。孫、張二

人在創作佛教壁畫及世俗繪畫中取得的成績，使其畫種初現端倪。《益州名畫錄》記南本在大聖慈寺華嚴閣作大悲變相、竹溪院作六祖；興善院作大悲菩薩、八明王、孔雀王變相等。同時在范成大的著錄中，亦能確認南本在華嚴閣、興善院、保福院、彌勒院畫過大悲變相、十六羅漢、文殊普賢及八明王像。而特別值得注意的是，張南本所繪的八明王像，在大聖慈寺的壁畫主題中並不多見，即使在隋、唐的京畿地區及河西的石窟寺院壁畫中，除孔雀明王的主題外亦少有繪製。因此，張南本所畫的明王題材，在唐、五代時期西蜀密教繪畫史上應給予一個特殊的地位。

明王畫像的圖像依據主要是鳩摩羅什、義淨及不空所譯《大日經》和《不空羂索神變真言經》等密教經說。據稱釋迦和菩薩在教化衆生時，作為菩薩化身的明王奉其旨命，顯出忿怒的教令輪身對衆生加以示教，使之調伏。通常的明王是滿面怒容的天神武將形，身披迦樓羅炎光。但自北宋以後，由於禪宗的興起，密教逐漸衰微，因此宋代以後的漢化寺院中無論是雕塑或壁畫都很少能見到明王形象。而張南本所繪的明王像，與四川地區較早地流布密教思想有着不可忽視的聯繫。現在的四川大足寶頂山大佛灣第二十二號宋代摩崖造像中保存的十大明王形象，亦是明王像曾一度流行於四川的例證。[圖十一、圖十二]張南本的明王像當然沒有畫迹留傳下來，但宋代的繪畫史料中，對此有相應的記載可大致窺見其畫風。《益州名畫錄》卷上記云：

相傳南本於金華寺大殿畫明王八軀，才畢，有一老僧入寺，蹶僕於門下，初不知是畫，但見大殿遭火所焚。其時孫位畫水，南本畫火，代無及者。世之水火，皆無定質，唯此二公之畫，冠絕古今。

成都的金華寺至北宋時期已不存，黃休復所記逸事雖是耳聞，但可窺見張南本所繪的八明王像，與其說是明王，不如想像身披火焰、似火神形的，意在強調烈焰鮮麗奪目的色彩效果，使之觀者驚心動魄。李薦《德隅齋畫



【圖十一】大足寶頂山大佛灣第二龕·十大明王像（南宋時代，《中國石窟雕塑全集》大足卷，圖第157）

品》中亦記南本所作以《華嚴經》為典據的盧舍那佛的相貌，謂其：

今此闍支佛結跏趺坐，火周其身，筆氣焱銳，得火之性；觀者以煙飛電掣，烈烈有焚林燎原之勢，佛以定慧力坐其間，安然不動，則毫末小利害足以動其心乎？

從中可見，張南本所畫的闍支佛（毘盧遮那佛），確是如華嚴經教典所說的具有太陽神的性格，身後光背突出，含有光明遍照之意，正具“火周其身”

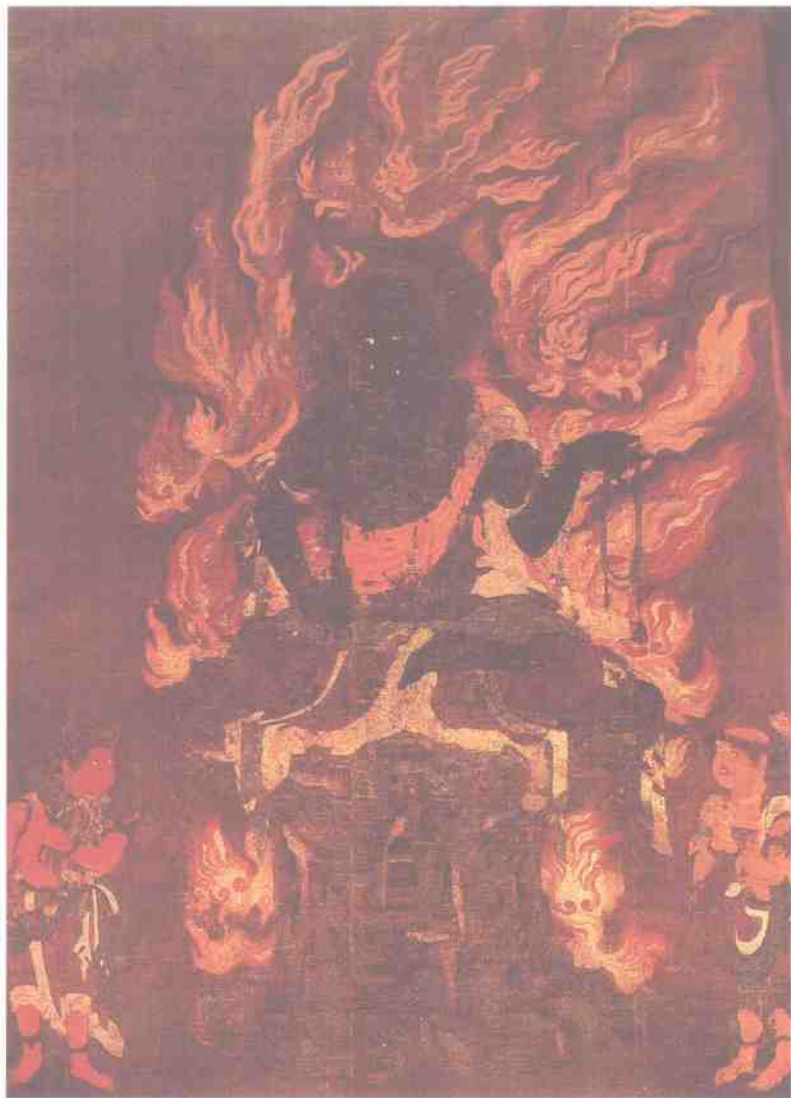


【圖十二】大足寶頂山大佛灣第二龕·十大明王像（南宋時代，
《中國石窟雕塑全集》大足卷，圖第 178）

的特徵。而“筆氣焱銳”的評價，應是一種誇張變形，以富有裝飾感的、鋒銳流暢的綫條表現火焰的形狀，區別於古典傳統的寫實風貌。值得注意的是，這種以表現大乘經典主題的毘盧舍那佛、明王像，伴隨着誇張變形的特點，作為一種新穎的造形表現題材，則較早地在西蜀產生了。³⁹而這一於晚唐、五代急速發展而成的表現水、火、雲等自然景象的藝術形式，又很快波及中國周邊諸國，在日本平安時代的繪物卷及明王像佛畫創作中，尚能見到這一影響的殘映。

在日本的十二世紀平安時代後期，產生了許多明王像佛畫的優秀作品，在這些作品中，火焰的表現造型多變，極盡誇張變形之能事，在日本平安時代繪畫史上占有其重要地位。因此，至今在唐末、五代繪畫遺品可參照實例極少的條件下，日本平安時期的佛畫，作為曾在這一時期積極地借鑒、汲取大陸藝術表現傳統的特定事例，對於彌補這一缺欠當具有極其重要的意義。為此，日本的學者甚至認為，在唐末、五代繪畫史的研究中，使用日本的佛畫作參攷已是一種當然的事態。從當時東亞地域繪畫史發展的潮流及樣式受容的觀點看，這一看法是很有道理的。⁴⁰

例如，日本十一世紀前半期製作的“不動明王二童子像”（京都青蓮院藏，國寶）又稱“青不動”，作為不動明王畫像中最早的傑作，其忿怒尊是以鮮艷絢麗的火焰為外緣，像容的表現及賦彩都具有洗煉的古典樣式的遺風，能使人聯想起曾確立於西蜀的誇張變形、對比強烈的畫火傳統。此外在忿怒尊下方兩角又配合作為明王眷屬的矜羯羅和制吒迦兩脇侍，成為三尊形式的不動明王及二童子像。此三尊形式的明王像，多表現為立於海中的岩石之上，或表現為攜二童子渡海的形式，畫面上部的火焰與下部的海之波瀾相呼應，又可說是“水”和“火”集於一圖的形態。借助這一類型的作品，不難想見當年發源於西蜀的繪畫樣式，進而得以推知張南本“畫火”的面貌。〔圖十三〕



〔圖十三〕 不動明王二童子像（十一世紀，京都青蓮院藏，小學館刊
《原色日本の美術》七，佛畫）



〔圖十四〕 平氏物語繪卷（波士頓美術館藏，小學館刊《原色日本の美術》八，繪物卷，圖82）



〔圖十五〕 伴大納言繪卷・広天門紅蓮般的火焰（出光美術館藏，小學館刊《原色日本の美術》八，繪物卷，圖31）

這類畫例在日本還有不少，例如稍晚的十三世紀中葉繪製的“平氏物語繪卷”中的“三條殿夜討”卷（波士頓美術館藏），表現了平治元年（1159）平清盛舉兵夜襲上皇的御所三條殿之時，宮殿烈焰四起、兵士格鬥的情節。〔圖十四〕又如平安時代的“伴大納言繪卷”（出光美術館藏）第一卷中的應天門火災的場面。〔圖十五〕及繪於佛畫上的表現地獄風景的“六道繪”內容，在這些畫例中均有不同特徵的火焰表現。〔圖十六〕應該看作宋李薦提倡的“故水火之狀、難盡其變”創作思想的具象化，也反映出了畫家對“火之不定形”之造型上的執着追求。究其淵源，當不得不



〔圖十六〕六道繪·地獄審判（京都禪林寺藏，十三世紀後半葉，小學館刊《原色日本の美術》七，佛畫，圖135）

追溯於西蜀畫火專家張南本及擅長畫水的孫位在藝術上取得的成就與影響。中日兩國古代美術史上這一畫火的事例，說明古代國家間的樣式史上的交流與受容並沒有固定的境界綫，雖是相互影響，但又意在取對方之所長。這可以說是古代東亞美術交流史上耐人尋味的問題。

作為大聖慈寺創作從嚴格的宗教繪畫逐漸向世俗文人畫衍變的標志性畫家，則是活躍於北宋初期的孫知微。孫知微，字太古，四川眉州人，關於他的畫迹，北宋宮廷收藏及作品著錄要多於上述其他畫家，主要創作題材為道釋人物。⁴⁵但宋代的畫史對孫知微的生平事迹的記述殊不詳盡，隻能確定其人的活動時期大致在五代末至北宋初期，而更詳細的事迹，如生歿年等皆不得而知。這其中還有一個不可解的原因，即黃休復在《益州名畫錄》中編纂了六十名以上的唐至宋代的畫家傳記，而唯獨對孫知微隻字不錄。却在自著的筆記《茅亭客話》卷十之中設“孫處士”條記有逸事一則，但這却是關於孫知微最早、最直接的史料。這裏首先抽出《茅亭客話》所記傳記的內容，略攷孫知微的大致情況。

孫處士，名知微，字太古，眉州彭山人也，因師益州攻水墨僧令宗，俗性丘氏。知微形貌山野，為性介潔，凡欲圖畫道釋尊像，則精心率意，虛神靜思，不茹葷飲酒，多在山觀村院，終冬夏方能周就。嘗寓青城白侯壩趙村，愛其水竹重深，器塵不入，冀絕外慮，得專藝學。知微畫思遲澀，無羈束，有位者或求之不動，即絕食託疾而遁。

這條記事首先提到了孫知微早年師於令宗。關於令宗，《益州名畫錄》卷下有傳，稱其為丘文播異姓弟，攻山水、人物、天王、佛像。曾在大聖慈寺三學院下，經樓院繪四天王，又在放生池揭諦堂內繪六祖像。黃休復又在同書卷下丘文曉（文播之弟）條記云：“廣政癸卯歲（後蜀孟昶廣政六年，943），文曉與僧令宗合手描畫。”可知孫知微若師令宗，時間當在十世紀中葉。另據蘇軾《書蒲永昇畫後一首》錄有以下內容：

唐廣明（880—881）中，處士孫位始出新意，畫奔湍巨浪，與山石曲折，隨物賦形，盡水之變，號稱神逸。其後蜀人黃筌、孫知微皆得其筆法。始知孫知微於大慈寺壽寧院壁作湖灘水石四堵，管度經歲，終不肯下筆。（中略）知微既死，筆法中絕五十餘年。近歲成都人蒲永昇嗜酒放浪，性與畫會，始作活水，得二孫本意。^⑭

從蘇軾的記事可知，後蜀時期的孫知微在筆法上又曾受過以擅長畫水著名的孫位的影響。而“知微既死，筆法中絕五十餘年”一語，說明知微歿後，至蒲永昇繼承畫業，其間相隔有五十餘年之久。然宋代畫史對蒲永昇事迹記述簡略，無以查攷其準確的活動時期，但根據蘇軾題跋內容來看，蒲永昇與蘇軾當為同時代人；又查蘇軾之文的撰寫年為元豐三年（1080），由此若上推五十餘年，孫知微歿時應在十一世紀二十年代間。即孫知微生存時代在後蜀孟昶廣政末年至北宋真宗、仁宗朝，年齡在七十歲左右。而他在成都壁畫創作的主要時期，當在後蜀末年至北宋初。

再看孫知微壁畫創作的特徵，由黃休復的記事可知：他個性淡泊簡靜，不吃葷嗜酒，多數作品則完成在成都郊外青城山附近的山村，一幅作品須經數年累月方才告成。由此而形成了如米芾所評的“然是逸格，造次而成，平淡而生動，雖清拔，筆皆不圓”的、應該稱做清寒肅寂的畫格和意境，使作品中寄寓了畫家遠離塵世、忘情於自然的理想。^⑮

孫知微於大聖慈寺作畫的若干史料，亦能見到他不奉仕宦、以品格為尚的典型的在野文人個性。據宋人蘇籀《樂城遺言》記事所載：

馬公知節子元知成都，酷嗜書畫。蜀有高士孫知微以畫得名，然實非畫師也，公欲見之而不可得。知微與壽寧院僧善，一日於其閣上畫慧遠送陸道士藥山見李習之二壁，僧密以告公，公徑往從之。知微不得已擲筆而下，不復終畫。公不以為忤，禮之益厚，知微亦愧其意，作蜀江出山圖，俟其罷去，追至劍門贈之。^⑯

上文提及的“知微與壽寧院僧善，於其閣上畫慧遠送陸道士藥山見李習之”之事，范成大在《成都古寺名筆記》亦有同樣記載，謂“壽寧院佛殿內四壁，畫熾盛光九曜，孫知微筆，柱上小像，知微自寫其真也。東觀音堂（中略）樓上畫慧遠送陸道士李翱見藥山。孫知微筆，妙格上品。護法神，孫知微筆”。兩條記事相參，可見孫知微確實於大聖慈寺壽寧院東觀音堂上繪過慧遠送陸道士李翱見藥山圖，並還在此殿繪過熾盛光九曜及自畫像等。而慧遠國師的題材，亦說明了畫家以佛、道、文官三者形象來寄託自己的處世理想與情操。

又關於孫知微作畫之品格，李薦《德隅齋畫品》孫知微“雪鍾馗”條亦有記載：

知微，華陽真人，有尊行，寓意於畫，隱者也。（中略）乖崖公詠鎮蜀，雅聞其名，欲一見之，終不可致。（中略）乖崖公還朝，出劍閣，逢一村童持知微書，負一篋，迎道左。書曰：公所喜者，畫也。今以二圖為獻。問知微所在，即曰：適一山人，以書授我，信去已遠矣。張公益嘆其高。

正是由於孫知微的操守清高和對藝術嚴謹不苟的創作態度，使他能北宋初的畫壇上脫穎而出，其畫亦則受到了當時人們的賞識和珍藏。黃休復雖未載錄孫知微的傳記，更未把其列入品評之中，但范成大却在著錄中附記為“妙格上品”。按黃休復的品格標準來看，其僅在逸格的孫位和神格的趙公祐和范瓊以下。而北宋時期對書畫品評獨具慧眼的米芾，則稱孫知微為“逸格”。文同亦對他有過極高的評價，其云：

（孫）太古奇偉士，精思獨於畫，馳心入茫味，萬物赴揮灑。當時一名重，顧陸非爾亞。卓哉青城筆，妙絕冠天下。¹⁰⁹

作為北宋著名的、同樣是西蜀出身的畫家文同，把孫知微的畫筆稱為“妙絕冠天下”，說明在文同心目中，孫知微占有非同一般的位置。由此

亦能看出在北宋時期，特別是在西蜀畫壇上，孫知微確實享譽最高，流傳作品也較多。下面，再根據宋元時代的繪畫史料，略觀孫知微的畫迹流傳情況。

《宣和畫譜》卷四道釋四中載有北宋御府收藏三十七件，題材大致可分為描寫星耀天官的道家繪畫，以維摩、文殊、行道天王為主的佛畫，以及少量的世俗人物和禽獸圖。同時又記錄孫知微與童仁益於大聖慈寺作畫之事一則：

嘗於成都壽寧院壁圖九曜，落墨已，乃令童仁益輩設色。侍從中有持水晶瓶者，因增以蓮花。知微既見，謂：瓶所以鎮天下之水，吾得之道經。今增以花，失之遠矣。故知知微之妙，豈俗畫所能到也。蜀人尤加禮之，得畫則珍藏什襲。

這裏暫且不論孫知微在處理壁畫內容細節上的周到之處，而就壁畫創作的客觀事實而言，這條史料則是繼范成大著錄大聖慈寺中孫知微畫迹以後較詳細的記事之一。而另有一則，見於蘇軾所記：

始知微欲於大慈寺壽寧院壁作湖灘水石四堵，管度經歲，終不肯下筆。一日，倉皇入寺，索筆墨甚急，奮袂如風，須臾而成，作輪瀉跳蹙之勢，汹汹欲崩屋也。⁴⁰

范成大在著錄中記壽寧院孫知微畫亦有三：即慧遠國師像、熾盛光九耀和自寫其真，而根據上記的蘇軾所記內容看，孫知微又於大聖慈寺壽寧畫過湖灘水石這樣的世俗山水畫，推測其面貌則是並無刻意講求法度，而是強調“輪瀉跳蹙”之氣勢，突出直搗胸臆的性情。這與在中唐以後出現的追求精微和雄厚，注重理性法度的山水畫作風相比，應該說是有本質上的變化的。另據元人的著錄，孫知微確實畫過與上述壽寧院相近的湖灘水石圖，其畫面的表現被記為：

雙幅長軸，中畫一石，高數尺，湍湍激注，飛濤走雪，聽之似覺有聲，筆法甚老，黃筌殊不能過者也。⁴⁶

由此可以想像，這幅作品也應反映了大聖慈寺壽寧院湖灘水石圖的基本面貌特徵。同時亦可窺見，孫知微不僅是道釋人物畫的名手，山水畫的創作也是他所擅長的，並有作品在社會上流傳過。范成大還曾在遊記中記錄過數處孫知微在青城山各道觀留下的畫迹。其云：

懷古對崖有道觀，曰伏龍，相傳李太守鎖孽龍於離堆之下。觀有孫太古畫李氏父子像。(中略)至青城山門，曰寶仙九室洞天。夜宿丈人觀，觀在丈人峰下。真君殿前有大樓，曰玉華，鞏飛輪魚，極土木之勝。殿四壁孫太古畫黃帝而下三十二仙真，筆法超妙，氣格清逸，此壁冠於西州。甲戌，下山五里，復至丈人觀。二十里早頓長生觀，范長生得道處也。有孫太古畫龍虎二君在殿外二壁上，筆勢揮掃，雲煙飛動，蓋孫筆之尤奇者。殿壁又有孫畫味江龍一堵。⁴⁷

由范成大親眼所見，孫知微在青城山諸道觀中至少畫有李冰父子像、歷代帝王仙人像及龍虎圖等，這些作品被范成大評為“筆法超妙，氣格清逸”或“筆勢揮掃、雲煙飛動”，從中可窺見孫知微的作畫特徵在於用筆的變化和空寂、蕭散的格調。可以說，這也正是北宋畫壇上所注重和追求、但又欲之不得的風格。

對於孫知微畫迹，宋代的畫史除《宣和畫譜》以外，還著錄有數件流散於民間的卷軸畫作品。如李薦《德隅齋畫品》中記載了他的一件“雪鍾馗圖”。其著錄云：

破中短褐，束縛一鬼，荷於擔端，行雪林中。想見武舉不第，胸中未平，又恐鬼物攪人，擒捕擊搏，戲用餘勇也。皆孫知微所作。(中略)筆墨神妙，超然度越衆人。

又董道《廣川畫跋》亦載有孫知微所畫水圖和涅槃圖，並錄其作品面貌云：

孫知微畫水圖。孫生爲此圖，甚哉，其壯觀也。初爲平漫橫汎，汪洋渟瀟，依山佔石，魚龍出沒。至於傍挾大山，前直衝颯，卒風暴雨橫發，水勢坡落而隴起。

書孫知微畫涅槃圖後。孫知微畫涅槃，異哉。其法像尊重嚴威，雖亡而若神明常存者。諸大弟子法眷要屬，悲哀苦惱，而無甚威，伽葉傍睨無見者，皆以圖象得之，信後人筆意不能到也。²⁹

這些作品看來都是當時所流傳下來的孫知微之精品，說明宋元時期，仍有一定數量的孫知微作品在社會上流傳並被當時的收藏、鑒賞家所重視。孫知微的作品，或道釋人物，或山水樹石，都蘊含着一種超然的宗教氣氛，多取法唐人的單純質樸而又追求筆法上的強烈個性，這與他深居青城而又數年投入大聖慈寺壁畫創作存在着必然的聯繫。無論是當時或是後世，對孫知微創作的藝術評價都是相當高的。而對他的批評之言，僅宋代有人指出他的筆法形態爲“多用游絲筆作人物，而失之軟弱，出伯時下。然衣褶宛轉曲盡過於李。”³⁰但此語正道出了孫知微與李公麟相比而顯現出的特徵。

宋代的畫評中，孫知微多被比



【圖十七】（傳）孫知微·伏羲圖
（大阪市立美術館藏）

作顧、陸及吳道子、李龍眠，這在西蜀畫家中尚不多見。但由於其畫存世寥寥無幾，以至在當今的宋代繪畫史研究中並未得到足夠的重視。通過攷察大聖慈寺畫迹可以發現，孫知微的畫風以不同凡響的另一種文人畫的典範充實了西蜀畫壇，亦體現了大聖慈寺壁畫創作的複雜和多樣性。至於孫知微的現存畫迹，在日本大阪市立美術館藏有一幅傳為孫知微的伏羲圖。⁹⁵ 觀其內容和畫面作風，當是元明時期據《宣和畫譜》所錄孫知微伏羲圖之畫題而臆造的作品。但從畫面中仍能感到一種擬古的、追求形似和法度的宋代人物畫格調，從中可瞭解宋元人物畫創作的另一側面。〔圖十七〕

第四節 大聖慈寺壁畫表現題材的多樣化特徵

從《益州名畫錄》和《成都古寺名筆記》兩書記載的大聖慈寺壁畫創作的發展情況看，在寺的中興時期，即從中唐時期至范成大仕官於成都的南宋中期，寺中的壁畫創作發展可分為三個時期。第一時期，開始於唐宣宗皇帝大中年間復法的九世紀中葉，其特點是以盧楞伽、趙公祐、范瓊、陳皓、彭堅等道釋人物畫家為首的佛教繪畫製作的盛行，密教繪畫亦於此時興起並日漸成長。第二時期，是五代前後蜀時代，其特點是後蜀孟昶於明德二年（935）首創翰林圖畫院，成為中國畫史上宮廷畫院之始，開啓了宮廷繪畫興盛先端。孟昶又於大聖慈寺華嚴閣後置似行宮的“真堂”，寺院的壁畫題材逐漸轉向世俗化，帝王諸親、文武臣僚的肖像充斥畫壁，人物畫創作成為當時社會上最感興趣的內容，關心時事的歷史故事畫與人物故事畫亦得到發展。第三時期，是北宋滅後蜀、統治西蜀，即十世紀中葉以後。由於文人繪畫和民間繪畫相繼得到發展，大聖慈寺的壁畫創作逐漸擺脫皇室的控制，表現主題向山水、花鳥及禪宗風的世俗化方向轉換，題材更為自由，手法亦新穎多姿，而這些現象又反過來影響到京城及皇家趣

味。從大聖慈寺壁畫創作的整體發展來看，五代末、北宋初期以後的壁畫創作，與唐代相比，畫家的視野、表現主題與技法變得更加充實，出現了極其複雜的、可視形象更為新穎的意趣要素。這主要體現在，基於大乘佛教主題的釋迦、阿彌陀、觀世音、文殊、普賢及天王、羅漢等形象雖佔六成以上，但以佛法東傳為主題的歷史畫、從傳教大師以至行腳僧的現實僧侶人物及皇室貴族和權臣將相的肖像、基於民間傳說與典故的風俗畫、寄寓畫家遠離塵世之理想的山水畫，以及畫家藉以誇示技巧與造型功底的即興的花鳥畫、界畫等，亦穿插在佛教題材之中逐漸地顯露出來，至宋代終於成為大聖慈寺壁畫創作的主流，而且不乏有大型的精彩之作。五代、宋代時期的大聖慈寺宮廷和在野畫家名手如雲，他們雖各擅勝場，但幾乎都具備了多方面才能。以下，就大聖慈寺壁畫表現題材的幾個問題再做些探討。

一、密教題材

首先，這一時期在內容上頻出的密教題材是一大特徵。

真言密教在中國的興起可追溯至盛唐的玄宗時代，而至中晚唐時開始盛行於中原及黃河流域。同一時期在西蜀地區，密教信仰似尚未得以流行。然而由於唐武宗的法難及晚唐的社會動亂，與北方中原相比，四川地區在晚唐時代逐漸成為中國密教文化的一大繁榮地。四川密教美術的發生與發展，無疑繼承了唐代京畿地區佛教美術的要素，而汲取了五代、宋初本地區新興的庶民文化的傳統。自中唐至南宋時期凡四百年間，密教美術於西蜀地區達到了最盛期。日本學者則把這一時期以四川省石窟群為代表的佛教美術稱之為“中國後期密教美術”。⁹⁶作為實證資料，現有大量密教作品遺迹保留至今的，則是眾所周知的大足寶頂山石窟及北山石窟；而作為文獻史料，則不能不提及《益州名畫錄》和《成都古寺名筆記》中所著錄的大量耐人尋味的密教題材。

從四川地區石窟寺院中出現的造像題材看，南北朝、隋至初唐時期則是以配置釋迦、弟子、菩薩、力士、五尊或七尊像形式逐漸變化為釋迦說法圖及阿彌陀、彌勒、藥師像等主題，並在初唐時期出現了十一面觀音、千手觀音、六臂如意輪觀音、地藏菩薩等。這些造像多集中在廣元千佛崖、皇澤寺石窟、巴中南龕、水寧寺石窟、夾江千佛崖及安岳卧佛院等處。作為經變表現，在上諸石窟中亦出現了阿彌陀經變、藥師經變及涅槃經變等題材。至中晚唐時期，密教的要素在造像主題上進而脫穎而出，而且造像手法亦多樣化。密教化的特點，主要表現在觀音、地藏、如意輪、文殊、普賢、不空羶索、熾盛光、藥王、藥上諸菩薩及西方三聖等造像主題上。同時在上述諸石窟中又出現了毘沙門天和釋迦分身瑞像等題材，以及金剛部的天王和明王等造像。經變的主題又增加了觀無量壽經變、維摩詰經變和千手觀音變。此外諸如基於唐中宗時期流行於中原的僧伽信仰而製作的“泗州僧伽大聖”的造像，也出現在四川中部地區的石窟中。至五代及北宋時期，四川地區以密教題材為中心的石窟龕像達到了極盛，且造像的主題內容更為複雜，大致可分為以流行最廣且最有西蜀造像特點的十一面觀世音雜密造像部、和八世紀初開始流行於中原及四川的真言密教特有的明王部諸尊像。此外還應注意的是，受最初見於唐咸通五年（864）和光化年間（898—901）的地藏菩薩像（資中石窟的西崖及北崖）的影響，地藏菩薩像配之十冥王像的主題也佔據着重要位置。經變的製作上又出現了觀無量壽經變、華嚴經變、大佛母孔雀明王經變、陀羅尼經變、父母報恩經變等主題。這一時期的密教造像，多集中在大足的北山石窟，寶頂山石窟及安岳地區諸石窟中。^④其主要特點，則是基於釋譯密教教義和經典而加以圖象化的作例甚多。例如，基於在庶民中廣泛普及的《父母恩重經》、《大方便佛報恩經》而製作的諸種報恩經變圖；基於《觀無量壽經》的觀想極樂淨土思想而出現的阿闍世王父母虐待因緣（末生怨）和十六觀的主

題；由孔雀明王陀羅尼信仰的基本教典《大孔雀明王畫像壇場儀軌》而產生的孔雀明王造像等。這些造像的主題內容多是有據可尋的，在中國石窟佛教造像中密教造例並不多的情況下，這些實物資料則顯得彌足珍貴。

至於密教造像在唐末、五代之際流佈於四川的信仰背景，當首先提及在西蜀弘揚無上瑜伽密教的唐密遺傳弟子柳本尊。至今流傳下來的佛教典籍中都沒有記錄關於此人的生平及佈教活動。南宋紹興十年（1140），四川眉州青神縣中嚴寺華嚴祖覺禪師（1087—1150）撰《唐柳居士傳》碑銘和眉州居士張岷爲之作《跋》、以及安岳、大足石窟柳本尊行化造像題記等記載，從中可知這位半僧半俗的瑜伽行者爲嘉州龍游縣人，生於唐宣宗大中九年（855），後晉天福七年（942）卒。⁹⁸大致於光啓年間（885—887）以漢州爲中心設立道場，在本院道場內煉左手第二指以供養諸佛，發願盟誓以持咒救度衆生。此後又以掘目、斷臂、割耳、燒身等殘酷的行爲苦修數年，持金剛界密法得信於衆。蜀主王建請於宮中供養，並賜其院額爲“大輪院”，生前授“唐瑜伽部主總持王”之號，並拜“銀青光祿大夫檢校太子太傅內殿侍”。柳本尊雖不是唐代密宗的正統傳播者，但他以獨特的居士身份親自登壇傳授密宗，創立了蜀中第一個以密教經典爲信仰的地方性宗教組織。至南宋孝宗淳熙元年（1174），自詡爲柳本尊法嗣和所謂密宗六代祖師的大足米糧裏僧趙智鳳（法名智宗）重遊聖地大輪院，遂以柳本尊爲祖師，創立柳本尊教派，並據大足寶頂山爲教區，復興密宗教法，開聖壽寺，主持大足寶頂大小佛灣造像群的開鑿工程。爲此，趙智鳳在大佛灣建造了大規模的“柳本尊行化十煉圖”（現大佛灣第二十一號窟）其中刻畫了煉指、立雪、煉踝、剜眼、割耳、煉心、煉頂、捨臂、煉陰、煉膝等柳本尊生前的十項修煉情節。下段窟中摩崖造十大明王像，上刻五佛四菩薩圖，全龕頂部標有“唐瑜伽部主部總王”榜題，並立“唐柳本尊傳”碑。⁹⁹應該指出的是，柳氏教派的宗教性質，與中國唐代的正統密教並無直接關

係，而從大足石刻的整體內容和佈局來看，亦不能完全體現出會昌滅法之前，以傳統的密教經說為典據創作的中國唐代佛教密宗造像的典型風貌。但無論如何，以大足寶頂石刻為代表的造像內容，從側面反映出了四川作為密教發展的獨特地域，此地有着極其深厚的民間信仰基礎和佛教造像製作的人文環境，而這也正是成都大聖慈寺能出現如眾多的密宗主題繪畫的不可缺少的先決條件。[圖十八]

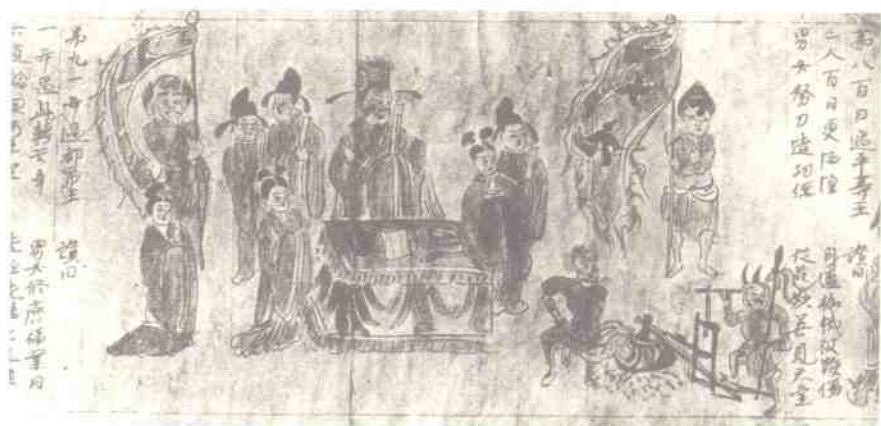


[圖十八] 大足寶頂山大佛灣第二龕·柳本尊行化圖
(南宋時代，載《中國石窟雕塑全集》大足卷)

二、冥界十王信仰的問題

與民俗化的柳本尊創立金剛頂瑜伽部密教的情況相比，唐末、五代以後，在四川地方廣泛流行的冥界十王信仰的形態，有着截然不同的現實意義。而這一庶民信仰的發祥地，又直接可追溯到成都大聖慈寺的僧侶譯經活動。中國自七世紀後期，由於信仰來世的阿彌陀佛的風潮急速普及，成為佛教史上淨土思想成熟的一大轉換期。與此同時，經西域、河西逐漸發展起來的地藏信仰，在初唐高宗時期亦趨於成熟。龍門石窟火燒洞顯慶四年（659）的造像記中出現地藏信仰的題記可作為實證。初唐期，玄奘三藏和實叉難陀初譯《大乘大集地藏十輪經》十卷、《地藏菩薩本願經》二卷，是記述地藏菩薩本誓的最基本經典。經中力說地藏菩薩發大誓願於釋迦滅後，至彌勒顯現時的“五濁惡時”的無佛世界中，使深陷地獄、餓鬼、畜生、阿修羅、人間、天上之六道的衆生得以輪回轉生，尤其是要拯救陷入最具惡趣的地獄之中的衆生，使其得以解脫。但另一側面，經中又描述了在末法的濁世之中，地獄道的恐怖可怕的景象。這種代衆生受苦並使解脫一切災難的地藏信仰，至唐代晚期，以中國傳統的倫理道德，加上道教中的地獄觀以及印度教中冥王界之王的閻魔王形象的理解為背景，遂發展成地獄十王信仰，在當時的社會上受到庶民的廣泛信仰，且漢化程度最深。至宋代以後，這一地獄十王信仰又經朝鮮半島傳入日本，至鎌倉時代普及於日本佛教界，以至隨即出現了日本撰述的《地藏十王經》，在日本社會的佛教信仰中逐漸脫穎而出。十王信仰所據的基本教典，是流傳於中日之間的《地藏十王經》。此經大致有兩個系統，一是上述的於日本鎌倉時代撰述而成的《地藏十王經》，一則稱做《佛說預修十王生七經》的兩種版本，兩種均收錄於《大日本續藏經》的系列之中。^⑧其中一部題為：

《佛說地藏菩薩發心因緣十三經》成都府大聖慈寺沙門 藏川述。



【圖十九】 高野山寶壽院藏十王經寫本（大正藏圖像部）



【圖二十】 十王經圖卷（局部）敦煌莫高窟發現·伯希和探險隊收集（五代—北宋，十世紀，法國國立圖書館收藏）

而另一部經典題作《佛說預修十王生七經》，經首題作：

謹啓 諷閻羅王預生七往生淨土經誓勤有緣以五會啓經入贊念阿彌陀佛 成都府大聖慈寺沙門 藏川述 佛說閻羅王授記四衆逆修生七往生淨土經。⁹⁰

這部現藏於日本高野山寶壽院，繪有十二幅閻羅王圖（秦廣王、初江王、宋帝王、五官王、閻羅王、變成王、太山王、平等王、都市王、五道轉輪王）的《預修十王生七經》，被認為是這一經典的早期鈔本。⁹¹而這部又被稱做《閻羅王授記經》的經典，是仿照漢譯經典體例撰述的偽經，在敦煌石窟發現的佛教經卷中就有它的數種寫本，這些寫本亦多標有五代初期的年號，若根據大聖慈寺的初創時期和譯經的興盛景況及經的撰述及流佈年代等情況看，其成立當在晚唐至五代初期。〔圖十九、圖二十〕此經的要旨是稱世尊在涅槃之際，從集結於身邊的諸衆中指名閻羅天子，認定來世將成為普賢王如來，此稱之為“授記”。經說中又提及世尊與阿難對答，由閻羅天子擔任冥間的審判官職責，以下設十王及善業童子，各修士納狀。其具體的十王為：初七日秦廣王，二七日初江王、三七日宋帝王、四七日五官王、五七日閻羅王（閻魔主）、六七日變成王、七七日太山王（泰山王）、百日平等王（平成王）、一周忌都市王、三回忌五道輪回王。亡者必須順次經此十王之善惡罪福的審判，並以修齋之功德為標準，選拔慈孝之男女以報父母的養育之恩。其所說因緣稱之為“預修生七齋”。十王雖是受印度佛教中閻羅天子審判亡者觀念的影響，但其中的九王均是基於中國的官場組織構想像出來的中國式諸神，其名稱亦是由中國典籍輯錄而成的。宋人志盤在《佛祖統記》中記載唐代僧侶道明和尚會遊冥府並記十王中六王稱謂的出典時云：

世稱道明和尚神遊地府，見十王分治亡人，因傳名世間，人終多設此供。十王名字，藏典傳記可攷者六：閻羅五官，見三長齋引《提

謂經》；平等《華嚴感思傳》；泰山《釋經圖記》；初江《夷堅志》；秦廣《夷堅志》。⁹³

從文中可以窺見，十王經的出現及十王信仰，確是有着中國民間習俗和文化傳統的深厚背景。另如生七齋和十王供養的法要，即所謂七七齋法要，志盤亦引《釋氏要覽》記云：

七七齋，人死中有身若未得生緣，極七日住，死而復生。如是展轉生死至七七日，決定得生，若有生緣即不定。今尋經旨，極善惡無中有。今人亡，每七日必營追福，謂之齋七者。⁹⁴

這種七七法要，在南北朝時期已相當盛行，至唐代則成爲一般追善父母及親族的基本法要。《舊唐書》記載玄宗開元九年（721），姚崇臨終前告誡子孫簡略其繁雜的追善法事時云：

吾亡後，必不得爲此弊法，若未能全依正道，須順俗情，從初七至終七，任設七僧齋。⁹⁵

這說明在唐代社會，這種七七日追善事的喪制已相當的世俗化，從官僚到民間，再簡略的喪事也不能缺少這種最基本喪法。從這些事項中還可以看出，當時作爲佛教信仰的基本法事，如造像、寫經、齋會寺，都與追善死者的冥界思想相關的“十王信仰”有着必然的聯繫。

關於《閻羅王授記經》的撰述者成都大聖慈寺沙門藏川，歷代的佛教史料幾乎無載，其生平及著述情況無從可知。但從流傳的數種版本均在卷首題“成都府大聖慈寺沙門藏川述”，以及文中模仿漢譯經典的體裁等形式來觀察，從著述地點到著者姓名都寫得頗爲明確。而經典原文似乎由原典改編爲禮懺用的語句而成文，可見成都大聖慈寺這一佛教寺院確實在當時的佛教文化的傳播上發揮着極其重要的作用，而藏川想必爲地藏十王信仰的流佈上曾做過先驅性的努力。能驗證這一事實的唯一史料，見於南宋學者宗鑑所著《釋門正統》卷四“利生志”中所記唐道明和尚之逸話，其云：

十殿之名乃諸司分者，乃唐道明和尚，入於冥中，一一具述，因標其號，報應符合，初匪罔世，（中略）又有《十王經者》，乃成都府大聖慈寺沙門藏川所撰。又《水陸儀文敘》曰：圖形於果老仙人起教於道明和尚。³⁵

這條史料如按字面理解，則是從冥府還魂的唐大曆末年的和尚道明，用圖畫使其見聞傳佈於世。而把道明的見聞述諸於文字、撰成《十王經》的則是大聖慈寺的藏川。又根據《水陸儀文敘》所記，唐則天武后時代的道教仙人張果老曾把此事繪成圖畫。僅從文中所記道明、藏川和張果老三人的生存時代來看，這條史料的可信程度不能說太高，且道明所繪製的是否是“地藏圖”或“地藏十王圖”，亦無傍證。但文中指出由道明和尚的“還魂記”逸話而產生出地藏十王信仰，並由大聖慈寺和尚藏川整理出《十王經》，畢竟是基於當時社會上的承傳所記述的內容，僅從這點看，也是很有其重要意義的。³⁶

根據上述的成都大聖慈寺僧藏川所撰的《預修七王生七經》和《發心因緣十王經》而製作的“地藏圖”或“地藏十王圖”，自唐末至五代的亂世達到了高潮。《圖畫見聞志》卷二記五代道釋畫家王喬士：

工畫佛道人物，尤愛畫地藏菩薩、十王像，凡有百餘本傳於世。劉道醇《五代名畫補遺》人物門第一“神品”項中，記載五代後梁太祖朱全忠在藩時期掌管軍中資糧簿籍的畫家張圖之作品云：

嘗於武宗元第觀圖所畫十王地藏一軸，綽有善護慈悲相，於今寶藏之，可列神品。³⁷

再以大聖慈寺畫迹為例，《益州名畫錄》卷中載西蜀畫家杜措，在六祖院畫有“地藏菩薩及竹石山水”。又從范成大的著錄中可知，這一幅繪在六祖院院門北壁的杜措筆“地藏菩薩”，至南宋期仍完好地保存了下來。雖然這些作品至今已湮沒不傳，但在位於應屬中國繪畫圈最西端的敦煌，在上

世紀初藏經洞中發現的佛畫殘卷之中，包括了數十件的十王經圖卷和地藏十王圖等卷軸作品，而這些作品均為五代或北宋初期之作。前者則多表現為十四幅畫的繪卷，即說法、六菩薩、冥使、秦廣王、初江王、宋帝王、五官王、閻羅王、變成王、太山王、平等王、都市王、五道輪回王、十齊具足生天王等圖。一般的形式為先錄預修十王生七經經文，再繪插圖人物，並於卷頭卷末附加“佛說地藏菩薩”或供養者像及跋語。[圖二十一]



[圖二十一] 十王經圖卷(大英博物館藏，中野照男《閻魔·十王像》
《日本の美術》第三一三號，至文堂刊)



【圖二十二】地藏十王圖軸（絹本著色，太平興國八年，983，
法國吉美國立東洋美術館藏）

後者則是以單幅畫面構成：中央繪地藏菩薩坐像，周圍配置十王、善業童子、判官、道明和尚及金毛獅子等圖象，下部又有繪追善供養人物的作例及跋語。其構圖類似前者的“十王經圖卷”卷頭繪製的“佛說法圖”形式。⁹⁹ [圖二十二] 通過這些作品可以清楚地看到，在唐末、五代的下層民間，於動蕩不安的社會背景下，人們企盼以救拔鬼魂為職的地藏菩薩給自己以來世的解脫，即死後則乞望幽冥教主地藏菩薩能光照陰間，這正是冥界十王信仰，於五代前期急速地普及中國社會的最主要的原因之一。由此可見，大聖慈寺作為唐末五代時期西南佛教界最大的教化活動據點，其作用是十分明顯的。與此同時，正如藏川在《預修十王生七經》中贊文所云“往生淨土經、誓勸有緣以五會經入贊念阿彌陀佛”的語句一樣，藏川以述《十王經》而力促念佛阿彌陀淨土信仰得以儀式化，即使五會念佛、十王審判、地藏之冥界救濟等一系列的淨土思想能弘佈於世。從這一意義上看，把大聖慈寺的藏川視為西至敦煌、東至日本的地藏十王信仰流傳的開祖亦不為過。特別是在致力於淨土教化活動這一意義上講，藏川在唐宋佛教史上應是值得重視的人物。

以上言及的淨土宗信仰形態，在大聖慈寺的壁畫創作中也都得到了充分的表現，這主要反映在根據《觀無量壽經》的經說而製作的各種形式的西方淨土變題材的出現。眾所周知，唐代在京畿的寺觀中繪製西方淨土變題材的壁畫史料，見於張彥遠《歷代名畫記》和段成式的《寺塔記》中的記事。查《歷代名畫記》卷三“記兩京外州寺觀畫壁”中，西京的寶光寺東菩提殿內，有尹琳所畫西方變；在淨土院小殿、安國寺大殿中，有吳道子繪西方經變。此外，在東都的大雲寺佛殿上，尉遲乙僧亦畫過淨土經變。在敬愛寺、雲花寺小佛殿、西禪院、東禪院、昭成寺等場所，畫家王韶應、董忠成、蘇思忠、陳子慶、程遜等，均畫過西方淨土變的壁畫。可見，至盛唐時期，在京城寺觀中繪製西方淨土變的題材已十分流行。¹⁰⁰又

根據段成式《西陽雜俎》續集第五卷“寺塔記”的記事，隋朝畫家范長壽，曾在隋開皇三年（583）開基的常樂坊趙景公寺的三階院西廊下，畫西方變及十六對事。^①根據上述的諸史料，再結合敦煌莫高窟以第二二〇窟、第三二一窟為代表的約十八壁的初唐期西方淨土變的實例來看，初唐至盛唐的吳道子時代，從京畿地區到西部邊陲，由阿彌陀極樂淨土信仰帶來了西方淨土變相圖的製作高峰。

但這一時期的西方淨土變相題材是以何種形式、經何種途徑對蜀中各地產生影響？因流傳至今的實物資料甚少，攷查其詳情並非易事。但在唐代的中晚期，這一題材亦流行在蜀中各寺院的壁畫創作中確是事實。夾江千佛崖九九號晚唐時代的西方淨土變龕中，能見到表現以阿彌陀及觀音、勢至之西方三聖為中心的西方極樂世界的盛況。造像的上部描寫在天宮中的飛天和散花天女，下部為一組歌舞樂隊，構圖精緻而和諧統一，表現手法寫實而細膩，具有較典型的四川地域風格。更有代表性的唐代晚期之作，則是大足北山第二四五號龕中所雕的大畫面的觀無量壽經變。主像亦為西方三聖，結迦趺坐於蓮座之上，身後雕華麗的金臺，上方配大寶樓閣及城池；兩脇侍菩薩的華蓋上設寶塔，閣塔之間回廊重檐相連；龕頂又刻伎樂飛天，整個畫面之中點配人物達五百六十餘身。整部龕像，據《觀無量壽經》之經說，能確認有西方極樂淨土、九品往生、末生怨和十六觀等畫面十餘幅之多，其富麗堂皇的製作規模和複雜多變的雕刻手法，極盡藝術表現之能事。[圖二十三]此外，丹稜鷄公山第四二號阿彌陀經變龕的造像在龕下有“敬造阿彌陀佛極樂國土龕一所”及會昌五年（845）的年號，確切可知造像完成於唐武宗會昌滅法的前夕。龕正壁的中央為阿彌陀佛及觀音、勢至兩脇侍，左右上壁又雕有文殊、普賢及蓮花童子、蓮花化生菩薩等。龕的四周佈滿樓觀亭閣、臺榭橋廊，而奇花異樹、珍禽仙鳥又錯落其中，西方三聖的蓮花座下均整地排列着三行結迦趺坐的法界



[圖二十三] 大足北山第二四五號龕·觀無量壽經變(晚唐時代,《中國美術全集》雕塑編十二,四川石窟雕塑,圖113)

衆生，象徵地表現了《觀無量壽經》中所說的壯大、絢麗的西方理想世界。〔圖二十四〕從這些石窟中出現的唐代觀經變的題材中可以發現，以造型繁縟的蓮花表現“蓮花化生”，以衆多的菩薩、天人等聖衆隊列陣容表現阿彌陀的來迎場面，又如華蓋、雲氣、中原風的樓閣殿宇及多重塔、經幢等構造，都與敦煌莫高窟的唐代同一題材有着極其密切的樣式上的關連。由此完全可以相信，從地理位置及包括藏川述經在內的佛教文化傳播等現象來攷慮，四川地區應視為河西與中原之間佛教藝術發展的中介地或集散地。

大聖慈寺壁畫創作中出現的西方淨土的題材，應該說都與晚唐，五代



〔圖二十四〕丹稜鷄公山第四二龕·西方阿彌陀佛極樂淨土龕（晚唐時代，
《中國美術全集》雕塑編十二，四川石窟雕塑，圖 67）

時期西蜀各地頻繁地於石窟寺院中雕刻西方淨土變相題材存在一定的聯繫。據《益州名畫錄》的記載，最早在大聖慈寺畫過這類題材壁畫的當屬晚唐畫家范瓊。他與陳皓和彭堅一起，在會昌滅法之前的大中至乾符年間（847—879），於聖壽寺、聖興寺、淨衆寺、中興寺及大聖慈寺等場所，共繪製了兩百多間描寫天王、佛像、高僧的畫像及諸變相圖，其中包括數壁的西方變相圖。尤其是在聖興寺大殿於咸通年間（860—873）畫的西方變一堵，曾被黃休復特筆激賞，評為“甚著奇工，精妙之極也”，似乎達到京城吳道子之後的又一個爐火純青的程度。在范成大的著錄中，范瓊在大聖慈寺文殊閣四壁上畫有西方變相、趙忠義在六祖院南壁畫過佛會變相、辛澈在普賢閣後壁亦畫有佛會圖，此外杜子瓌在東律院壁也同樣畫過西方變相。而這些西方淨土變相圖，又都是繪在大聖慈寺中較為重要的殿閣之上的。

三、觀音像和天王像的流行

縱觀唐末、五代的大聖慈寺壁畫創作的題材，如前所述，尤其是具有難以劃分內容類別的複雜性，但不得不指出的是，繪製數量最多的，當屬四天王及千手眼大悲觀音。幾乎所有的擅長道釋題材的畫家，一生中或多或少的創作過觀音和天王像。衆所周知，四天王像，特別是北方天王毘沙門天（多聞天）與千手觀音、自中唐以後急速流行於漢民族社會中，也是上層統治者心目中最為喜好的供養形象。通常可以認為，千手觀音供養的特徵在於不是教化衆生，把希望寄託於來世，而是具有所謂“現實性”意義的，即能拯救現世生活中發生的苦難、災厄。而四天王，則又是能使觀音專念佛法的護持者。他們既不屬於神，而是具有帝王格的“尊天”。因此漢化佛教信仰中，把千手觀音和四天王作為親緣而共同納入供養之列並非偶然。以敦煌藏經洞發現的佛教美術品為例，如法國吉美東洋美術藏館



【圖二十五】千手眼觀音菩薩坐像（絹本著色，天福八年，943，法國吉美國立東洋美術館藏）

伯希和採集品“千手眼觀音菩薩坐像”（天福八年，943，馬千進銘，絹本著色），畫面中央的圓相內繪坐於蓮花座上的千手眼觀音菩薩，畫面上部左右兩角各配兩尊天王，在像側的短冊形榜題上，依次記為北方毘沙門天、西方毘樓勒叉，東方提頭賴叉，南方毘樓博叉，他們手中雖各持法器，但並不作忿怒形，而是一種尊貴的護法善神的姿態。[圖二十五]⁶⁵這種的畫面中央作千手眼觀音，並在其兩側或畫面四角配四天王像的組合形式在敦煌發現的佛畫及莫高窟五代、北宋期的壁畫中還能見到數例。⁶⁶

僅就四天王造像的情形看，四天王作為鎮護國家的守護神之說，最早見於北涼時代譯出的《金光明經》。南北朝時代最有代表性的形象，見於繪於敦煌莫高窟第二八五窟西壁塑造釋迦如來像兩側四體天王像。天王四體均披掛甲冑，流露眼怒神情，立於蓮花座上；而其中一體則左手捧托寶塔，清楚地顯示出北方守護神毘沙門天的形象特徵。自此，以守護佛教世界為本命的四天王中，守護北方的毘沙門天作為首項，以手擎寶塔的典型樣式開始向東流傳，迅速地普及於漢民族社會。這種區別於印度及中亞地域的捧塔形的毘沙門天造像經漢化改造，初唐以後始遂成為官僚及民衆狂熱的崇拜對象，逐產生出了中國式的獨尊的毘沙門天造型。繪於敦煌莫高窟中唐一五四窟南壁西側的兜跋毘沙門天像、已經轉變成漢民族風的形象。左手撐寶塔，右手執戰戟，腰間配劍，身看寶冠鎧甲、與身側的地神相配，立於彩雲之上。榜題則明記為“毘沙門天王”。從此像作為西壁所繪金光明經變相的主人公來表現特徵看，可作為中唐時期毘沙門天像製作的典型。[圖二十六]

武周的長安三年（703）由義淨根據舊譯《金光明經》新譯成《金光明最勝王經》經說中的“四天王護國品”中，福德女神吉祥天又隨毘沙門天登場，常住於構築七寶宮殿的毘沙門居城的庭苑之中。毘沙門配以眷屬吉祥天女，遂又成為吉祥悔過的信仰本尊。最有代表性的關於毘沙門天的承



【圖二十六】 敦煌莫高窟第一五四窟·兜跋毘沙門天像（中唐時代，
《中國石窟·敦煌莫高窟》四，圖 99，平凡社刊）

傳，則是《宋高僧傳》卷一不空傳的記事，其云：

天寶中（天寶七年，748），西蕃、大石、康三國圍西涼府，詔空入，帝御於道場。空乘香爐，誦仁王密語二七遍。帝見神兵可五百員在於殿庭，驚問空。空曰：毘沙門天王子領兵救安西，請急設食發遣。四月二十日果奏云：二月十一日城東北三十許里，雲霧間見神兵長偉，鼓角誼鳴，山地崩震，蕃部驚潰。彼營壘中有鼠金色，咋弓弩弦皆絕。城北門樓有所光明天王怒視，蕃師大奔。帝覽奏，謝空。因敕諸道城樓置天王像，此其始也。⁴⁸

由宮廷僧不空之請願而出現在城門樓上的毘沙門天像的傳說，後由歸朝的遣唐使傳到日本，在延曆二十四年（805）建設完成的平安京羅城門上，亦安置了毘沙門天像，日本以此稱做“兜跋毘沙門天”，可見，這一鎮護國家的兜跋毘沙門天信仰是和盛唐時期的獨尊毘沙門天造像的流行密不可分。

西蜀地區亦有着深厚的四天王造像的傳統。成都萬佛寺址出土的梁普通四年（522）康勝造釋迦如來諸尊像龕中，在釋迦如來像的左右兩側，配有四天王中的兩尊，並立於邪鬼背托蓮花座之上。其中一體右手擊舉寶塔，為典型的毘沙門天的特徵。⁴⁹在捧塔型毘沙門天的南北朝時期的遺例中，成都萬佛寺出土的這尊造像應是最早的，對攷察漢化毘沙門天造像的傳統有着重要意義。〔圖二十七〕至唐代，特別是中唐以後，和中原地區相比，毘沙門天的製作一直是四川石窟造像中甚為流行的主題。而發願營造這些毘沙門天像的又大都是從京師或關洛地區來鎮守四川各地的地方政府官員，其造像的目的多是借毘沙門天所獨具的世間統治權和天上自然威力的結合，既可保民，又能鞏固自己的官僚地位。據統計，在邛崃石筍山、夾江千佛崖、巴中南龕、通江趙巧巖、大足北山、資中北岩、西岩、榮縣羅漢洞、安岳圓覺洞等地，都有毘沙門天的造像遺存，其製作的時期

一般在中唐以後至北宋初年。⁶⁶例如大足北山第五號、第六號龕，其本尊都為毘沙門天，根據題記可知此龕完成於唐末昭宗的景福元年（892），發願者為當地的唐代昌州刺史章君靖。第五龕的毘沙門天本尊為高達二米五的巨像，頭戴大鵬方冠，身披七寶莊嚴金剛鎧甲，腳踏尼藍婆和毘藍婆兩惡鬼形夜叉。本尊左右配侍者兩人，下方為毘沙門天的夫人及眷屬，上方為金剛力士，上下諸像慈善含蓄的表情與毘沙門天猙獰凶惡的相貌形成鮮明的對比，表現出高度的造型技巧，是四川地區毘沙門天像中最精彩的作品。〔圖二十八〕

又如夾江千佛崖第一五九號龕的毘沙門天本尊，面容威嚴，怒眼圓睜，而體軀豐滿，左手擎寶塔，足下踏兩夜叉及天地人頭。脇侍的配置與大足北山造像相似，亦為眷屬和仁王像，整體的製作手法較為質樸。從該龕相鄰的諸龕中刻有唐大中年間（847—859）題記的情況看，此毘沙門天像也應是這一時期的作品。

四川地區的千手觀音像的製作，在唐代開創的西蜀寺院中亦佔有極重要的位置，這與南北朝末期的北周（570 年左右）耶舍崛多新譯的《佛說十一面觀世音神咒經》並功能一卷在漢民族社會中流傳當有重要的聯繫。《續高僧傳》卷二闍那崛多傳記載：

闍那崛多，犍陀羅人，（中略）以周明帝武成初屆長安，止草堂寺。會譙王宇文儉鎮蜀，復請同行。於彼三年，恒任益州僧主，住龍淵寺。又翻觀音偈佛語經。

據《北周書》譙王儉傳，譙王宇文儉於天和年（566—569）任益州總管鎮蜀。此時宇文儉曾攜高僧闍那崛多人蜀並翻譯了《觀音經》。隋費長房《歷代三寶記》卷十一亦載周武帝時期優婆塞國三藏法師耶舍崛多及北天竺犍達國三藏法師闍那崛多於長安四天王寺譯此經時，“於益州為總管上柱國譙王宇文儉譯。”⁶⁷可見，當時北周領有的益州直接地受到了《十一面觀世音神咒



〔圖二十七〕 成都萬佛寺出土·康勝造釋迦如來尊像龕（梁普通四年，522，袁曙光《四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報》圖版10）



〔圖二十八〕 大足北山第五號龕·毘沙門天本尊（唐景福元年，892，《中國美術全集》雕塑編十二，四川石窟雕塑）

經》及經軌流佈的影響。有資料顯示，樂至清涼山存有千手觀音造像，形象與唐代造像相比較為特殊，從相鄰一佛龕又具有北周風格來看，應屬於六世紀北周時代的造像。這一新出資料如果屬實的話，此造像應是四川地區千手觀音像中最早的作品。⁹⁸若論及唐代四川地區千手觀音流佈的背景，昔日畫家常粲曾在大聖慈寺四絕堂壁為其畫像的晚唐高僧知玄的佈教活動亦應予以重視。據《宋高僧傳》卷六唐彭州丹景山知玄傳所載：

時丞相杜公元穎作鎮西蜀，聞玄名，命昇座。講談於大聖慈寺普賢閣下。黑白衆日計萬許人，注聽傾心，駭嘆無已。自此蜀人弗斥其名，號陳菩薩耳。傳云：玄前身名知鉉，漢州三學山講《十地經》，感地變琉璃焉。（中略）玄每恨鄉音不堪講貫，乃於象耳山誦《大悲咒》，夢神僧截舌換之。（中略）大中三年（849）誕節，（中略）因奏天下廢寺基名敕重建，大興梵剎，玄有力焉。命畫工圖形於禁中，其優重如是。⁹⁹

從上文中可知，悟達國師知玄在蜀期間，因感嘆自己的講經不能被本地之鄉民理解，遂於眉州（彭山縣）的象耳山念誦《大悲咒》，以教化民衆。而在知玄於象耳山誦《大悲咒》的同時，是否在此地開鑿千手觀音像龕？知玄的傳記中尚未做說明，但根據明代曹學佺《蜀中名勝記》卷十二上川南道彭山縣條引，元人楊佑甫《彭山十記事》中，曾把此地的十大名勝記為：

一曰象耳山，一曰彭祖宅，一曰大悲道場。（後略）；碑日記云：縣北四十里有古塔。刻云唐中和三年（883）浴佛日，知玄禪師自成都遊峨眉還，至此山。愛其幽僻，遂立庵於上，名曰知玄庵。

又宋人文同《題象耳山寺》：“像閣朶暎明海日，經幢瓔珞撼天風。”¹⁰⁰可以判斷晚唐時期眉州的象耳山觀音道場必定有千手觀音造像。再據畫史資料看，被稱做蜀中“小李將軍”的成都畫家李昇，在悟達國師於大中八年（854）自京師入蜀，開聖壽寺本院期間，兩人曾同居數年之久。受知玄

之託，在同寺廳中作“過出峽圖”和“霧中山圖”及在大聖慈寺悟達國師真堂內作“漢州三學山圖”、“彭州至德山圖”。這些題材則都是與知玄蜀中佈教的事迹有關⁶。北宋宮廷收藏的五十二件李昇作品中，還能見到一件題為“象耳山大慈真相”的作品，⁷其表現主題可以想像為紀念知玄於象耳山開千手眼觀音道場的內容當不會有誤。

從上述與大聖慈寺的壁畫創作有直接關係的悟達國師知玄的事例中亦可以窺見，從七世紀中葉興起的對變化觀音的信仰，至八世紀始集中於表現千手觀音、十一面觀音及不空罽索觀音之中，並逐漸成熟於四川地區。這與盛唐時期的京畿地區的大悲造像及繪畫的流行、著名的高僧於西蜀地區傳教活動有着極其密切的關係。但尤其值得注意的是，這些造像根植於西蜀之後，如同尋到了自己的歸宿，均出現了不同於京城的、甚為突出的地方特色，而這一特色則主要表現為上述的以大悲觀音為主的諸種密教題材。⁸

四川地區千手觀音造像，一般出現在石窟中的千手觀音經變龕中。最有代表性的是丹稜鄧山第六四號千手觀音龕中盛唐期的造像和邛峽石筍山第三號千手觀音龕中雕刻的中唐期的造像。前者為結跏趺坐在重幔束腰圓座上的坐像，兩手合掌於胸前，頸上光背的中央配有化佛，身側附二十雙手並各執寶輪、弓箭等法器。身後又以密集的淺浮雕千手組成細緻的舉身光。身上的衣紋及璽珞裝飾頗為繁褥，臺座下方的左右兩側配置集結擁立的二十八部眾護法神。整體構成為深、淺浮雕相結合，手法細膩而多變。[圖二十九]

而後者的千手觀音像形式則兩手作禪定印或合掌於胸前，其餘身旁的十四隻手均持法器，相面豐腴，身披紋飾華麗的天衣及璽珞，身後以綫刻千手形成圓型舉身光。[圖三十] 兩像在圖象表現和雕刻手法上具有很強的共通製作特徵。至南宋時代的淳熙至淳祐年間（1174—1252）製作的大足寶頂山第八號崖的千手觀音像，則以寫實之手法鑿刻千手千眼，身後如



【圖二十九】 四川丹稜鄭山第六四號龕·千手觀音像（唐代，《中國美術全集》雕塑編十二，四川石窟雕塑）



【圖三十】 四川邛崃石筍山第三號龕·千手觀音像（唐代，《中國美術全集》雕塑編十二，四川石窟雕塑）

似孔雀開屏，使人能聯想起敦煌莫高窟元代第三窟中彩繪千手觀音的形象，其雕刻手法之複雜及金碧輝煌的表現古今皆無及者。這些造像的出現則顯示出，在晚唐及五代時期中原的密教信仰及石窟的開鑿都趨於衰退之時，恰在西蜀則呈相反趨勢。造像活動不僅有增無減，而題材、造型手法亦豐富多變，特別是淨土宗和密宗的造像都不乏有精美之作陸續出現，表現出了這一地區在藝術創作表現上所具有的很强的傳統和生命力。

在上述蜀中密教信仰的背景下，大聖慈寺的壁畫中為何出現了如此之多的千手觀音和天王像，應是不難作出解釋的。就大聖慈寺總體創作情況看，據《益州名畫錄》載，趙公祐、范瓊、趙溫奇、趙德齊、趙忠義、呂曉、杜敬安等畫家，都曾畫過四天王、天王部屬及天王變相。范成大又對此畫題及繪製場所做過詳細的確認。再就繪製大悲觀音像的記錄看，《益州名畫錄》載寶曆年間（825—826），蜀人左全於大聖慈寺文殊閣東畔作千手眼大悲變相是同寺中創作這一題材的最早記錄。而大中八年（854），唐宣宗復法不久，借悟達國師自長安歸蜀之際，成都諸寺的壁畫製作又達到了以往的鼎盛，此時大聖慈寺佛教繪畫創作的首領曾推范瓊。據《益州名畫錄》載，雖經淳化五年（994）咸平三年（1000）的兩次戰火，范瓊的作品仍有不少保存了下來，其中包括中寺大悲院門兩畔的觀音像、石經板上的大悲變相以及咸通年間（860—873）於聖興寺大殿繪製的大悲變相。此外，在前節中已提到的宋李薦《德隅齋畫品》中，曾著錄過范瓊的一幅大悲觀音像，從中能具體得知其相貌及技法特徵。文中又把此畫像的“端重安穩”的格調，與汝州香山大悲化身自作塑像、襄陽東津大悲化身自作畫像相比較，得出的結論則是“意韻相若，蓋壁手雖多，左右對偶，其意相應、混然天成，不見有其餘。”關於李薦所記的襄陽東津的大悲化身之事，在南宋張邦基撰《墨莊漫錄》卷十有如下記事，其云：

襄陽天仙寺，在漢江之東津，去城十里許。正殿大壁，畫大悲

千手眼菩薩像，世傳唐武德初（618）寺尼作殿，求良工圖繪。有夫婦攜一女子應命。斯尼以扇殿，門七日乃開。至第六日，尼頗疑之，乃闢戶，闕無其人，有一白鶴，翻然飛去。視壁間，聖像已成，相好奇特。⁹³

以上記的兩條史料中提及的襄陽天仙寺的畫像和汝州香山塑像，雖是逸話傳聞而無確證，但從中能了解到唐代初期大悲千手觀音像既已在社會上流傳並出現造像這一事實，這也說明了西蜀四川確是大悲觀音信仰流行的最早的地域。

此外，唐中和年間（881—884）寓居蜀城的張南本於大聖慈寺的華嚴閣和興善院繪製過大悲菩薩和大悲變相。前、後蜀時代的翰林待詔，早年由陝西入蜀，於成都各寺觀為王室作畫的杜氏家族中，均善畫天王及觀音像等題材。《宣和畫譜》卷三曾著錄杜子瓌計有“大悲佛鋪圖一”及“大悲像二”。又據范成大的著錄，晚唐時代的左全，在文殊閣極樂院的外壁畫有大悲菩薩，而趙公祐亦在文殊閣上製作過大悲菩薩的壁畫。這些情形都說明了密教主題的千手觀音像和四天王像，特別是毘沙門天像，是晚唐至五代期間大聖慈寺壁畫創作主題中繪製頻度最高、最有代表性的創作主題。如上所述，結合敦煌發現同時期繪製的佛畫具有同樣特點這一情況來看，位於敦煌和長安間的西蜀，從敦煌直接傳入的佛教文化，玄宗的幸蜀及僖宗的駐蹕而帶來的京師的傳統都在此地聚散並得到吸收和再創造。從這種意義上看，大聖慈寺的佛教繪畫，在當時的東西佛教美術的交流史上也應予以足夠的重視。

四、世俗主題的出現

最後，再就大聖慈寺壁畫中出現的世俗主題做些必要的敘述。進入中晚唐時期，王朝的藩鎮勢力日增，政治矛盾加劇，最終釀成了五代十國的

分裂割據局面。而居於有利地理位置的前、後蜀政權，雖談不上穩定，但因中原後唐、後晉、後漢、後周四王朝頻繁更迭，無暇西顧，才得以保境多年。在這一環境下聚積的西蜀社會經濟的繁榮富庶，為社會上層生活的奢華與享樂創造了條件。作為繪畫藝術活動，主要表現在文人士大夫藝術審美的內心體驗，及其關注追求藝術風格、個性表現的具體創作實踐而帶來的社會影響。由此，作為“逸品”格調的絹本水墨山水、綺羅人物、花鳥樹石等題材都得以盛行。而特別應當指出的是，後蜀孟昶時代的明德二年（935），在中國畫史上正式創設了“翰林圖畫院”，在此奉職的宮廷畫家的藝術創作，受宮廷的直接管轄。畫家們的創作，雖不能直抒志趣的表達，但為獲得相應的地位，必須不遺餘力地進行探索，以迎合帝王與貴族的獵奇趣味與以富驕人的審美好尚。因而，以高超的寫實技巧與處理手法而聞名於世的西蜀宮廷畫家則層出不窮，共同為西蜀的藝術繁榮奠定了堅實的基礎。而這些現象，則在大聖慈寺的中晚唐至北宋初期的壁畫創作上得到了最突出的反映。換言之，大聖慈寺這一場所，既是帝王的遊樂行宮，也是畫家的創作陣地與出世的舞臺。

在大聖慈寺的壁畫創作中最引人矚目的，當是對唐朝政治理念與社會活動具有影響的歷史人物、帝王功臣及行道高僧的彰顯，而這些壁畫創作又都以巨型畫面和集體繪製為特徵。例如，據《益州名畫錄》載，孟蜀的明德年間（934—935）趙德玄、趙忠義父子在大聖慈寺福慶禪院東側，繪製了表現以歷史高僧為佛法之東傳而往來於西域諸國的大型場面的流傳變相圖共計十三堵。對其製作的豪華和技藝之精湛，黃休復記為：

位置鋪舒，樓殿臺閣，山水樹石，蕃漢服飾，佛像僧道，車馬鬼神，王公冠冕，旌旗法物，皆畫其妙，冠絕當時。

上文所記的內容，似乎像是針對畫迹的品評，但也記錄了這些流傳變相的具體畫面內容，特別是在漢族與西域諸國異民族的服飾及形象特徵及

佛像、佛教道具等表現上，應該說達到了爐火純青的程度⁶⁵。尤可使人想起繪於敦煌莫高窟的唐代第三二三窟北壁中的、以《魏書·釋老志》的記事為典據繪製的張騫出使西域圖及表現佛圖澄及康僧會的種種奇蹟譚。敦煌莫高窟的畫面情節則是由下而上，人物由大漸小，以示旅程之遠去。旅途間以山川作間隔，山間配有佛塔、精舍及城池，表現出旅途中的山川橋道、廟宇屋舍、民情風俗及靈異圖像。趙氏父子的繪畫應亦是源於敦煌的這一表現傳統，但從相隔的時代距離上看，與敦煌初唐期的古樸簡賅的表現相比，在表現技法上當有飛躍的突破。〔圖三十一〕

幾乎是同樣的內容，又見於范成大著錄大聖慈寺中寺西壁，北宋時期成都畫家童仁益畫漢孝明帝、蔡愔、秦景王遵、摩騰、竺法蘭等人物圖。《益州名畫錄》雖對童仁益未做記載，但郭若虛《圖畫見聞志》卷三“童仁



〔圖三十一〕 敦煌莫高窟第三二三窟北壁·佛教緣起故事圖（敦煌研究院編《敦煌石窟全集》十二，佛教東傳故事畫卷，圖117）

益”條則記錄了這一畫迹，並稱“筆力勁健，頗有圖軸傳於輦下，好事者往往誤評為孫知微之筆也”⁶⁶。而在廣政末年（956—960），蜀主孟昶於華嚴閣後設真堂，但未見完成則後蜀被北宋所滅。擔任圖畫殿中“諸親王文武臣僚等真”的翰林待詔李文才，曾在三學院經樓下畫過玄奘赴印度取經題材的“西天三藏真”玄奘法師之畫像。在慧日院門壁，畫僧宗震也曾畫過據玄奘三藏求法故事，後又改編為世俗說唱文學，即加之隨侍三藏法師西天取經的孫行者形象的“齊天大王”的題材。如果這一北宋時期成立的、與作為觀音化身的泗州聖母信仰相關連的“齊天大王”確是後世《西遊記》之主人公的話，那麼，宗震所繪的齊天大王則應是描繪玄奘法師與孫行者相組合的《西遊記》題材中出現最早的作品。

關於西天三藏真的玄奘法師的畫像雖已不可攷其具體內容，但在敦煌莫高窟藏經洞發現的佛畫中，有九世紀繪製的自印度滿載經典入唐朝、以虎為伴的碩學僧行旅形象為題材的高僧經典將來圖（絹本着色，法國吉美東洋美術館藏、伯希和探險隊收集品）⁶⁷，其獨特的人物造型與細緻的表現手法，或許能對大聖慈寺壁畫中的玄奘三藏形象具備一定的參攷價值。[圖三十二]此外，西安興教寺保存的唐代石刻綫畫拓本中，亦能見到類似前述敦煌絹畫行脚僧形象的綫刻“玄奘法師像”。這種以表現旅途之艱難、身負重經而行的、富有孤獨感氣氛的取經僧肖像畫，在當時自邊陲到中原似乎是頗受歡迎的表現形式。[圖三十三]再從玄奘入寂後出現的幾種傳記史料的寫作時期及撰述地來攷慮，後蜀的明德二年（935），冥祥於四川曾撰《大唐故三藏玄奘法師行狀》⁶⁸由此可見，在西蜀的寺院中出現表現玄奘法師的主題，是有相當的民衆信仰基礎的。

盛唐期以後，在全國範圍內，由於人物肖像畫有了很大的發展，使得宗教繪畫的世俗化從量變轉為質變，而體現於大聖慈寺的壁畫創作中的玄奘法師像正是一具體實例。作為畫壇新的迹象，在更多地描繪歷史故事與



【圖三十二】高僧經典將來圖（九世紀，敦煌莫高窟發現，法國吉美國立東洋美術館藏，東京國立博物館編《絲綢之路大美術展》圖錄，圖 31）

文學作品題材的同時，又突出地表現當代重大政治事件與帝王貴族、功臣助將。這一特點如第一章所述，是與盛唐和中唐期的玄宗、僖宗的幸蜀及前、後蜀時期蜀主把大聖慈寺作為官寺行宮有着直接的聯繫。據《益州名畫錄》卷上“常重胤”條記載：

僖宗皇帝幸蜀回鑾之日，蜀民奏請留寫御容於大聖慈寺，其時隨駕寫貌待詔畫皆操筆，不體天顏。府主陳太師敬瑄遂表進重胤，御容一寫而成，內外官屬，無不嘆駭，謂為僧繇之後身矣。宣令中和院上壁及寫隨駕文武臣僚真。

在此文之後，黃休復詳細附記了其數十名唐代文武臣僚的官職及姓名，可見此時寺中人物肖像畫製作規模之大，政治色彩之濃。又同書卷中“張孜”條所記：

孟先主明德年（934—937），於大聖慈寺三學院置真堂。孜嘗與故東川董太尉璋寫真，先主惡之，不為寫己。乃命阮知誨獨寫己真。文武臣僚，孜之筆也。

可見，這些肖像畫作品在如實地反映出了最高統治者的好尚與意志之同時，亦可窺見大聖慈寺中的繪畫表現內容上的性質。前後蜀時期，由於統治者對壁畫題材的強烈的關心與干預，富有政治色彩的官廷繪畫的因素亦變得十分複雜。這種事例，在《益州名畫錄》還能見到記載，如卷上“高道興”條：



〔圖三十三〕 石刻綫畫玄奘法師像
（唐代，西安興教寺藏）

光化中（898—900）昭宗敕許王蜀先主置生祠，命高道興、趙德齊同手畫西平王儀仗，車輅旌旗，禮服法服，朝真殿上皇姑帝戚、后妃女樂百堵。（中略）及先主殂逝，再命道興與德齊畫陵廟鬼神、人馬兵甲、公王儀仗、官寢殯御一百餘堵。

另在卷下“宋藝”條中，記前蜀宮廷翰林寫貌待詔宋藝云：

模寫大唐二十一帝聖容，及當時供養道士葉法善、禪僧一行、沙門海會、內侍高力士於大聖慈寺玄宗御容院上壁。

從以上的史料可以清楚地看到，從晚唐至前、後蜀之間，大聖慈寺成為皇室貴族們的頻繁出入的場所，其主要活動據點則是供奉先祖和大唐皇帝御容的真堂或生祠，並由宮廷畫家執筆繪製包括供養者在內的官僚及親屬的肖像。而為繪製這些具有很強的政治色彩的題材，又設置了像宋藝擔任的“翰林寫貌待詔”一職，負責專門繪製帝王肖像之事。這一官職在宮廷作畫史上還屬首創，出現在大聖慈的壁畫創作中應該說是五代寺觀繪畫發展中的一個特殊現象，這在宋代以後則幾乎很少再能看到了。

唐末至五代是中國繪畫史發展的一個極為重要的時期，特別是山水畫和花鳥畫作為獨立畫科，擺脫了附屬於人物畫的地位，涌現出了一大批各有專長的山水、花鳥畫的名手。標志着五代時期西蜀山水、花鳥畫創作趨於成熟的重要畫家，一般都參與過大聖慈寺壁畫的製作。如翰林待詔黃筌在大聖慈寺保福院小壁上畫過竹雀，黃居寀於廣政年（938—960）中於熾盛光院明僧錄房窻旁小壁上繪雀蝶。父子二人都是孟蜀以至北宋初期的宮廷畫家，在西蜀宮廷中的職位也最高，深受皇室的信任。特別是黃筌在孟知祥任西川節度使時代，“厚見禮重”；孟知祥稱帝後，即封為翰林待詔和權院事。而父子二人繪於大聖慈寺中的花鳥畫，自然應是皇家所有的珍禽瑞鳥或奇花怪石，表現出的風格特徵亦應是歐陽炯引蜀主孟昶所說的“汝畫逼真，其精彩則又過之”，當是一種寫實而又富

麗堂皇的面貌。⁹⁹ [圖三十四]

與此同時，在野的文人畫家刁光胤、杜措、蒲永昇、童祥、文同等人以楞嚴院諸殿為中心繪製的為數不少的樹石、竹雀、龍虎等純粹觀賞性的世俗花鳥畫，在大聖慈寺的整個壁畫創作中亦能感到有一定分量。而在山水畫的創作中，應特別提及與悟達國師交友多年，被稱做蜀中‘小李將軍’的李昇於大聖慈寺真堂內所作的“漢州三學山圖”、“彭州至德山圖”以及繪於悟達國師所居聖壽院本院廳中的“出峽圖”和“霧中山圖”，這些以表現悟達國師知玄傳教聖地的蜀中風景和以長江三峽的“煙霞仙聖”的自然景色為主題的作品，並不是傳統的卷軸畫之作，而當是源出西陲敦煌石窟唐代經變畫背景上的山水圖衍變發展而來的山水壁畫這一獨特的形式。這種出於五代西蜀地區，特別是見於大聖慈寺中的山水壁畫科，與北宋以後流行京城汴梁皇家宮室中的屏風式大型山水圖似乎有着一脈相承的關係。黃休復稱其山水作品為：

意寫蜀境，山川平遠，心思造化，意出先賢。數年之中，創成一家之能，俱盡山水之妙。黃休復這段話，可見對李昇的山水創作給予了很高的評價。

此外，僧人楚安於大聖慈寺三



[圖三十四] 黃居寀·山鷓棘雀圖
(臺北故宮博物院藏)

學院大廳後作樓臺界畫的“明皇幸清宮避暑圖”和“吳王宴姑蘇臺圖”，僧惠堅亦在三學院作“姑蘇臺圖”，郭熙之孫郭游卿在保福院、正法院兩院畫壁上繪窠植湖灘與渡水、斲草、帶鴉、病馬等圖。^④在鄧椿《畫繼》中雖見成都華陽人周忘機傳記，但却未曾提及其作品的具體情況，當然更無真迹傳世。而范成大則在大聖慈寺的起悟院堂及白馬院佛堂內，見過其所畫的樹石和“瀟湘圖”。這些題材的出現都說明了大聖慈寺的壁畫創作自五代末至北宋初期，逐漸顯露出了鑑賞趣味的變異，即此時的大聖慈寺已不單純是信者祈禱的場所，而已成為藝術家施展畫技，或以繪事怡性及交遊聚會的場所。宗教繪畫的製作雖仍在持續，但已不是絕對的發展主流，而大有被這種自由的、更有觀賞性的山水、花鳥畫所取代之勢。

第五節 大聖慈寺的壁畫創作與西蜀宮廷作畫機構

前章已有所提及，五代後蜀的孟昶時代，在宮廷中正式成立了專門的作畫機構“翰林圖畫院”，成為中國繪畫史上官方畫院之濫觴。而瞭解這一時期的西蜀畫院的創設、組織結構、制度沿革等情況，無疑對研究西蜀繪畫的發展乃至中國繪畫史上畫院的出現，都有着極其重要的意義。遺憾的是，由於五代時期關於記述畫院情況的第一手文獻資料甚少，而又無確實的畫迹作為傍證，較之於北宋時期，特別是神宗、徽宗朝的宮廷畫院的研究狀況，至今尚未見到令學界滿意的研究成果。^⑤應該注意到，在《益州名畫錄》的畫家記事，特別是參與大聖慈寺壁畫創作的畫家中，有相當的人數是前後蜀時期的宮廷畫院畫家，由於他們的活躍，致使西蜀繪畫的發展達到了一次新的飛躍。換言之，從大聖慈寺的壁畫創作中，可以瞭解到許多不見於其它史料的西蜀宮廷繪畫的具體面貌。

一、五代以前的宮廷作畫機構

對五代畫院制度產生過重大影響的唐代，已經設置有畫工的機構，畫官應奉禁宮，其規模已相當齊備，唐代的史料中尚能見其零散的記事。《舊唐書》卷四十三職官志中，記載玄宗開元初年（713），宮廷中已設置“翰林院”，使世間具技藝之士集中於天子身側，稱之為“待詔”，其云：

翰林院。天子在大明宮，其院在左銀臺門內。在興慶宮，院在金明門內；若在西內，院在顯福門；若在東都，華清宮，皆有待詔之所。其待詔者，有詞學、經術、合煉、僧道、卜祝、術藝、書弈，各別院以稟之，日晚而退。（中略）玄宗即位，張悅、陸堅、張九齡、徐安貞、張垍等，召入禁中，謂之翰林待詔。⁶⁵

由此可知，唐代設置的翰林院，是召集天子所善好的、具不同技藝的侍臣而設置的場所。其科目主要以文詞和經學為主，其中包括了工藝及書畫的專業人員。而文中的“各別院以稟之”的“別院”一詞，亦暗示出了因技藝不同而分別設置不同門類的“別院”，也應當包括以書畫創作為中心的“畫院”。能印證這一推測之史料，又見《舊唐書》卷百四十文苑下吳通玄傳，記吳通玄與陸贄“以東宮侍上，由是爭寵，頗相嫌恨”。為此，陸贄上書云：

承平時工藝書畫之徒，待詔翰林，比無學士，只隻自至德後，天子召集賢學士於宮中草書詔，因在翰林院侍進止，遂以為名。⁶⁶

從中可清楚地看到自至德年間（756—757），屬於翰林院的翰林待詔中，已設置有擅長工藝書畫的科目，且時被天子召集於宮中獻技。以皇帝與御用書畫家的關係上看，此時已具備了唐代藝術機構分立的必要條件。又張彥遠《歷代名畫記》卷九唐朝上的畫家傳中，記開元時期於內廷專侍寫貌的御用畫家殷紘、殷季友、許珉及僧法明時稱：

法明，開元十一年（723）敕令寫貌麗正殿諸學士，欲畫像書贊於

含象亭，以車駕東幸，遂停。初，詔殷鼓、殷季友、無忝等分貌之，粉本既成，遲回未上絹。張燕公以畫人手雜，圖不甚精，乃奏追法明令獨貌諸學士。法明尤工寫貌，圖成進之，上稱善，藏其本於畫院。後數年，上更索此圖，所由惶懼。賴康子元先寫得一本以進，上令却送畫院。

文中的“藏其本於畫院”和“上令却送畫院”一語則兩次提及了“畫院”的名稱。如果這條記載確是事實的話，那麼應該承認這是繪畫史上出現“畫院”一詞的最早記載，亦說明了在翰林院設置以前而出現的宮廷掌管經籍圖畫的“集賢殿書院”的構成中，當還有收藏書畫和主管宮廷創作的“畫院”存在。⁶⁴以上的史料說明，自玄宗時代起，宮廷中設有別院以安置包括書畫藝術在內的專業技術人材，特改稱為“翰林待詔”，後又改號“翰林供奉”。而至開元二十六年（738），改文學翰林供奉為學士。⁶⁵“翰林待詔”（供奉）一語，遂成為受封從職於內廷的技藝職人的專用職銜。這一把學士院從翰林院中分離出來，翰林供奉又改號學士的內制措施，其目的在於使之分管圖書與學術，使職務分工更加明確。而集賢院所設諸官中，又置“直院”和“畫直”兩級，“畫直”則應是在圖書編纂中，從事以記錄或解說書中內容為目的的插圖和封面繪製等工作，其中自然可以想像包括了一定的繪畫創作。⁶⁶查《歷代名畫記》卷九朱抱一記事，有“開元二十二年（734）直集賢，善寫貌”的記載。同卷李果奴條中，記“元和中李士舫，即果奴之孫，筆迹及其祖，寫貌極妙，在翰林集賢。”又同卷記任貞亮：“開元中直集賢時，有畫直邵齋欽，書手吉曠，皆解畫”。⁶⁷從這些開元、元和時期的畫家官職中可以看出，他們多是兼任於翰林與集賢兩院，並以“寫貌待詔”的身份從事創作。而此時的兩院中，則出現了“畫直”和“書直”，與正史的記載相吻合。另唐代繪畫史料中載畫家吳道子之官職：“明皇知其名，召入內供奉。”又“玄宗召入禁中，改名道玄，因授內教博士，非有詔不得畫。”⁶⁸吳道子進內廷為“供奉”或“授內教博士”，當然是以畫

聖之譽而受到玄宗的賞識，這說明“內供奉”的官職中，繪畫創作也是占有重要地位的。從以上的史料中可以窺見，唐代的翰林院中，已有諸藝別院的設置。雖“畫院”之稱呼當時是否已出現尚待進一步證實，但可以肯定畫家是以“畫直”的身份在內廷從事創作的，其宮廷畫院的組織結構與官位等級已規模初具，形式十分接近於後世的西蜀和南唐畫院的情形。而特別是頒贈畫家“翰林待詔”或“翰林供奉”等授銜制度，對五代時期出現的宮廷繪畫制度的完善產生了決定性的影響。

五代的文物典章制度幾乎沿襲於唐代，而表現在宮廷畫院制度上當然亦不例外。但與唐代相比，五代時期由於統治者對繪畫的特殊愛好及繪畫表現領域的細分化，在設立宮廷畫院的同時，從名稱到組織結構得到了進一步的完善，產生了質和量的變化。雖然正史上對此時的畫院建置鮮有記載，但據宋代的繪畫史料，仍能窺見當時中原和江南王朝授予畫家的官職情況。以朱梁和石晉時代為例，王蠙和王仁壽被授予過“翰林待詔”。以南唐為例，高太衝、曹仲玄、王齊翰、周文矩、顧闳中、朱澄、董羽、厲昭慶亦為“翰林待詔”；解處中為“翰林司藝”，衛賢為“內供奉”，趙幹為“畫院學士”。^④再看西蜀的畫院發展情況，首先，前後蜀時期出入宮中的畫家人數遠遠超出中原及南唐王朝，其建置規模空前壯大。其次，以畫家的作畫科目冠以官職之名。如後蜀孟昶時代出現了“翰林寫貌待詔”，這與前述的唐制“寫真待詔”的先行設置應有着繼承關係。對此，有學者認為，因黃巢之亂而隨僖宗入蜀的宮廷翰林待詔的畫工們的活躍，似乎對西蜀的畫院制度的強化產生過影響。^⑤而從《益州名畫錄》所記僖宗幸蜀前後於成都展開的大規模作畫活動的情況看，這一見解確是西蜀宮廷畫院成立時期的一個不容忽視的現象。西蜀與南唐雖相繼設立了畫院，但兩者相比較則各見其特徵。南唐的畫院，被任命為翰林待詔、翰林司藝的畫家人數遠不及西蜀，而且畫院制度的設立上亦晚於西蜀。但據《十國春秋》卷百十四

“十國百官表·南唐”項中，在翰林院所設官職中，有待詔、內供奉、司藝及下屬畫院學士四級。而西蜀，特別是後蜀時期僅設“待詔”一職，^④但根據作畫職種又下設“寫貌待詔”。由此看來南唐的制度在級別的分類上要優於西蜀畫院，並直接被北宋的畫院制度所取代。而西蜀畫院，雖然作畫陣容強大，但權力集中。比職別更重要的，是畫家在表現題材上各有其守備範圍，由此直接反映出西蜀畫家在宮廷創作中，比南唐更受統治者好尚的支配，在表現內容的自由程度上殊遜於南唐。至於長江以北的中原王朝，從宋代繪畫史上僅得侍奉於宮廷畫家一、二人，反映出此地區因長年處於戰亂時期，皇室則無更多精力傾注於文化事業，當然不可能與遠離兵燹、偏安於四川與江南的西蜀和南唐的政權狀況相比了。

由唐代創建起來的宮廷作畫機構，經五代數十年的畫院制度上的整備，為北宋時期翰林圖畫院的完善奠定了堅實的基礎；另一方面，南唐和西蜀相繼亡國後，此兩地的宮廷畫家們多隨主歸宋，成為宋代宮廷畫院中的創作骨干。北宋的宮廷繪畫，在短時期內發展到前所未有的多彩多姿的局面，是與這些亡國的宮廷畫家的活躍緊密相關的。眾所周知，西蜀滅亡後，後蜀宮廷畫家黃筌及其子居寶、居采，以及高文進、趙元長、夏侯延祐等，均隨蜀主人宋，其畫風對北宋之畫壇產生過具大的影響。以趙元長為例，宋代畫史記云：

趙元長，字慮善，蜀中人，通天文，歷任偽蜀孟昶為靈臺官，亦善丹青。凡星宿緯象，皆命畫之。國破，元長從昶赴闕下，太祖引偽署官屬，凡學天文之類，皆不赦，元長當死，遽呼曰：臣向仕昶，謂臣能畫，所寫者周天象耳。符讖之學非臣所知。上持原之，配文思院為匠人，常備禁中之役，畫馴雉於御座。會五坊人按鷹，有離鞞欲舉者，上命從之，徑入殿宇，以搏畫雉，上驚賞久之。召元長入圖畫院為藝學，詔畫東太一官貴神之像，元長實督之；及命模寫王齊翰應運

國寶羅漢，深得其法。⁹⁸

上記的史料，不僅反映在了西蜀宮廷畫家在亡國後所遭受的慘狀，更從側面記錄了北宋時期宮廷畫院的組織形式與創作情況。此外，趙元長的壁畫花鳥畫的表現技法，與黃家父子同樣，具有西蜀宮廷畫家所獨有的、以自然觀察體味的寫實傳統，從而能在北宋宮廷中得到太祖之賞識而改變其命運。另一方面，這亦說明了五代時期的西蜀繪畫之表現技法在當時所處的領先地位。

二、西蜀宮廷畫家中的大聖慈寺壁畫創作

本書中已多次提及，大聖慈寺的壁畫創作中，有相當的畫家成員隸屬於前、後蜀的宮廷翰林院。而值得注意的是，有些畫家並非終年出入於禁中作畫，而多是雖不在宮廷任職，但由於參與大聖慈寺的壁畫繪製，以精湛的技藝中受到皇家的看重，被授予“翰林待詔”的職銜。從畫史的記載看，至少有長年侍奉於禁宮的“翰林待詔”和“翰林祇候”，和因某一創作表現出的卓越成就而受到皇帝賞贊，由此被迫封“翰林待詔”之稱號等兩種情形。前者則以黃筌父子為例，《益州名畫錄》卷上“黃筌”、卷中“黃居寀”條記云：

後唐莊宗同光年（923—926），孟令公知祥到府，厚見禮重。建元之後，授翰林待詔，權院事，賜紫金魚袋。至少主廣政甲辰歲（944），（中略）居寀父子入內供奉迨四十年，殿庭牆壁，門幃屏障，圖畫之數，不可記錄。

黃筌自十七歲起，即侍奉於前蜀宮廷。僅在西蜀宮廷作畫時間，黃氏父子就長達四十年之久，並多次奉命為宮殿、寺院製作壁畫或繪製地方政權間作為交聘禮物的畫卷。

後者則見於後蜀畫家李文才的事迹，據《益州名畫錄》卷中：

廣政末，主置真堂大聖慈寺華嚴閣後，命文才寫諸親王文武臣僚

等真，授翰林待詔、將仕郎、試太子司議郎，賜緋魚袋。畫未畢，聖朝弔伐，畫已除毀。

在黃休復所記李文才的事跡中，其人早年並無進入後蜀宮廷作畫之迹象，僅說明其擅長人物、屋木、山水，尤精於人物肖像，且畫法新奇，有“周昉之亞”之稱。而後主孟昶置“真堂”於大聖慈寺華嚴閣時，命當時在成都作肖像畫較有影響的李文才執筆，以此而授與官職。此外，趙德齊的情形亦是如此：

光化年，王蜀先主受昭宗敕置生祠，命德齊與高道興同手畫西平王儀仗、旗纛旌麾、車輅法物及朝真殿上皇姑帝戚、后妃嬪御百堵以來，授翰林待詔，賜紫金魚袋。

以上的情形說明了西蜀的畫院並不像北宋時期的翰林圖畫院那樣規制有緒，畫家首先要進行攷核，任官之後又受到一系列的教育及技藝訓練。西蜀畫院的組織形式及作畫制度均較為自由，並無太嚴密的內廷繪畫管理制度，而是隨時應皇帝之要求進行創作，官位的昇遷亦多根據皇室的一時的評價而定。與北宋的嚴格的畫院行政管理制度相比，西蜀宮廷畫家所具有的“翰林待詔”的職銜，似乎是被翰林院授予的一種榮譽。這一點應該說是與北宋時代的畫院有所區別的，從而亦沒能像北宋宮廷畫院那樣因組織形式之完備而留下大量的制度史資料。

然而，西蜀畫院的組織及創作究竟是怎樣的一種情形，《益州名畫錄》與《圖畫見聞志》的記事中多少對此提供了一些線索。在討論這一問題之前，首先列表一覽西蜀宮廷畫院的畫家官職授予情況：

朝代 (年號)	人名	擅長	翰林院 官職	賜官階	其它官職或唐、 宋朝官職	出典
光化	趙德齊	道釋人物	翰林待詔	紫金魚袋		《益州名畫錄》
光化	高道興	道釋人物	翰林待詔	紫金魚袋	內圖書庫使	《圖畫見聞志》

續表

朝代 (年號)	人名	擅長	翰林院 官職	賜官階	其它官職或唐、 宋朝官職	出典
前蜀	房從真	道釋人物	翰林待詔	紫金魚袋		《益州名畫錄》
前蜀	常重胤	人物	翰林待詔	緋魚袋	翰林供奉(僖宗朝)	《益州名畫錄》《圖畫見聞志》
前蜀、 後蜀	黃 筌	花卉翎毛	翰林待詔	紫金魚袋	權院事內供奉朝儀大夫,檢校少府少監	《益州名畫錄》
前蜀	杜覲龜	人物肖像	翰林待詔	紫金魚袋		《益州名畫錄》
前蜀	黃居寶	華卉走獸	翰林待詔	紫金魚袋	水部員外郎	《益州名畫錄》
前、後蜀	黃居采	花卉翎毛	翰林待詔,將仕郎,試太子議郎	紫金魚袋	翰林待詔、朝請大夫、寺丞,上柱國(北宋)	《益州名畫錄》
明德	阮知壽	人物	翰林待詔		銀光祿大夫,檢校尚書左僕射,御史大夫,上柱國	《益州名畫錄》
唐 僖 宗 朝—前蜀	呂 峴	道釋人物	翰林待詔	緋魚袋	將仕郎、守漢州雒縣主簿	《益州名畫錄》
明德	張 孜	人物	翰林待詔	紫金魚袋		《益州名畫錄》
明德	杜敬安	道釋	翰林待詔	紫金魚袋		《益州名畫錄》
前、後蜀	阮惟德	宮廷人物	翰林待詔	緋魚袋	將仕郎、試太常侍齋郎	《益州名畫錄》
廣政	李文才	人物、山水	翰林待詔	緋魚袋	將仕郎、試太子試郎	《益州名畫錄》
廣政	蒲廷昌	神獸	翰林待詔	緋魚袋		《益州名畫錄》
前、後蜀	宋 藝	人物肖像	翰林寫貌待詔			《益州名畫錄》
後蜀	高從邁	道釋	翰林待詔			《圖畫見聞志》
後蜀	趙忠義	道釋人物	翰林待詔	紫金魚袋		《圖畫見聞志》
後蜀	蒲師訓	道釋鬼神	翰林待詔	金魚袋		《圖畫見聞志》
後蜀	徐德昌	人物仕女	翰林祗候			《圖畫見聞志》

續表

朝代 (年號)	人名	擅長	翰林院 官職	賜官階	其它官職或唐、 宋朝官職	出典
後蜀—北宋	趙元長	佛道人物	(後蜀)靈臺宮		圖畫院祇候	《聖朝名畫評》
後蜀—北宋	夏侯延祐	花卉翎毛	翰林待詔		圖畫院藝學	《圖畫見聞志》
後蜀—北宋	王道真	佛道人物			圖畫院祇候	《圖畫見聞志》
北宋	文 同	花卉山水			司封員外郎， 秘閣校理	《圖畫見聞志》

值得注意的是，以上所記的在前、後蜀宮廷任職（文同除外）的畫家中，除夏侯延祐、徐德昌、趙元長以外，都參加過大聖慈寺壁畫的創作。換言之，大聖慈寺壁畫創作的興起與繁榮，都與上記的諸宮廷畫家的活躍存在有必然的聯繫，而在大聖慈寺中進行創作，又是宮廷繪畫創作本身的必不可少的一環。

這些宮廷畫家中，阮知誨自前蜀主王建至二代的王衍乾德年間（919—924），因在大聖慈寺三學院經樓下寫少主肖像，又於內廷作福慶公主圖，在所有的宮廷畫家職位中是最高的。而釋道畫家呂曉則從僖宗時代起即為唐宮廷的翰林待詔。自長安入蜀後，廣明年（880），後又拜將仕郎及漢州雒縣主簿等散閑文職，官雖不高但在宮廷畫家中，其生存年的跨度最大，應視其為元老。而前蜀時期的趙德齊和高道興兩人，於唐光化年間（898—900）昭宗敕許蜀先主王建在大聖慈寺設生祠時，受命作西平王儀仗、車輅旌旗、禮服法物、朝真殿上皇姑帝戚、后妃女樂百堵。先主歿後，又受命於少主王衍，於大聖慈寺再畫“陵廟鬼神、人馬兵甲、公王儀仗、宮寢嬪御一百餘堵。”^③如此大規模的宮室人物壁畫的創作，在大聖慈寺歷代的壁畫製作中可謂空前絕後，從中也可窺見前、後蜀時期的大聖慈寺的壁畫製作，由質到量都達到了前所未有的高峰。關於擅長人物肖像畫的宮廷畫

家，應特別提及常重胤。作為僖宗朝的御用畫家，其官至翰林供奉。⁹³如果這一記載屬實，應該說這在西蜀宮廷畫院諸畫家的經歷中是出類拔萃的。在技法表現上，常重胤亦是人物畫製作上較為突出的代表。據《益州名畫錄》載：

僖宗皇帝幸蜀回鑾之日，蜀民奏請留寫御容於大聖慈寺。其時隨駕寫貌待詔畫皆操筆，不體天顏，府主陳大師敬瑄遂表進重胤，御容一寫而成，內外官屬，無不嘆駭，謂為僧繇之後身矣。宣令中知院上壁及寫隨駕文武臣僚真（中略）一百餘員。尋授駕前翰林待詔，賜緋魚袋。

文中說明，常重胤在寫貌上不僅具備超過一般畫家的精絕技法，而且這一來自京畿的寫實肖像畫風曾在西蜀影響甚遠。另一方面，正是由於他在大聖慈寺中對僖宗的肖像“一寫而成”，且被隨從官員們評為“僧繇之後身”，從而被錄用為“翰林待詔”。由此可瞭解到前蜀時期宮廷御用畫家提拔標準的一個側面。此外，關於常重胤的肖像畫精湛技法，《益州名畫錄》卷上又記有如下逸事一則：

僞通王宗裕性多猜忌，惑於媵嬖，意欲寫貌，惡人久見，謂常待詔曰：頗不熟視審可乎？常公但諾之。王曰：夫人至矣，立斯須而退。翌日，相貌姿容短長，無遺毫髮，其敏妙皆此類也。

可見常重胤創作的肖像人物畫，是基於瞬間捕捉對象的敏銳觀察能力，及恰到好處地表現不同階層的各種人物的特點。因此，在西蜀的宮廷畫家中，他的肖像畫能夠在上層社會獲得很高的褒賞。《圖畫見聞志》卷五故事拾遺又載：

王先主既下蜀城，謁僖宗御容，於時繪壁。百僚咸在，惟不見田令孜、陳大師。因問何不寫貌彼二人。左右對以近方塗滅。（中略）遽命工重寫之。待詔常生名重胤曰：不必援毫，乃授皂莢水洗壁，而風

姿宛然。先主嘉賞之，賜以金帛也。常生傳神，素號絕手。自云：我畫壁除摧圯塌爛外，雨淋水洗，斷無剝落。⁹⁵

頗有意味的是，常重胤不僅肖像畫寫實技法有名於時，而且對壁畫的修復技術以及使用顏料都有着深入的研究，特別是在為防止因保存年代久遠而脫色的壁畫色彩的固定方法上，能看出他也進行過嘗試。儘管壁畫修復技術應是壁畫製作者不可欠缺的資質，但宋代畫史還是明確地記錄了這一事實，顯示了常重胤在壁畫保存技術上確實有特殊的才能。至於當時的畫壇對常重胤的評價，王蜀後主時代入蜀的禪月大師貫休曾親自告於常重胤云：“貧道觀畫多矣，如吾子所畫，前無來人，後無繼者，其見賞也。”⁹⁶這說明常重胤在西蜀寺觀壁畫創作上成功地開辟了一條新的途徑，是常重胤在西蜀畫壇受到高度重視、並產生一定影響的重要原因。

如前所述，黃筌自十七歲始，就成為前蜀畫院的翰林待詔，其創作歷前、後蜀兩朝，始終沒有離開過宮廷畫院。據《益州名畫錄》所載，孟知祥初到成都，即對黃筌“厚見禮重”。及稱帝後，便授於他翰林待詔、權院事，賜紫金魚袋。授與“權院事”這種代理執掌翰林院工作的職務，這在所有的西蜀宮廷畫院所屬畫家中是最高的職稱。此後，後主孟昶執政，對黃筌又加授內供奉朝儀大夫、檢校少府少監等職銜，累昇至如京副使。黃筌在翰林畫院中的地位，可通過《益州名畫錄》卷中“趙忠義”記事窺其一斑。其云：

丙辰歲（廣政十九年，956），忠義進鍾馗，以第二指挑鬼眼睛，蒲師訓進鍾馗，以拇指刺鬼睛，二人鍾馗相似，唯一指不同。蜀王問此畫孰為優劣？筌以師訓為優。蜀王曰：師訓力在拇指，忠義力在第二指，二人筆力相敵，難議昇降。並厚賜金帛，時人謂蜀王深鑒其畫矣。

上述記事顯示，後主孟昶時期宮廷的作畫活動非常活躍，皇帝甚至親自參與書畫創作的評價鑒賞活動，又命畫院中高手兼管評價與鑒定，以滿足皇

室對文化事業的需求。同樣是關於黃筌與蜀主鑒賞“鍾馗”之事迹，《宣和畫譜》又載：

後主衍嘗詔筌於內殿觀吳道玄畫鍾馗，乃謂筌曰：吳道玄之畫鍾馗者，以右手第二指扶鬼之目，不若以拇指為有力也。令筌改進。筌於是不用道玄之本，別改畫以拇指扶鬼之目進焉。後主怪其不如旨，筌對曰：道玄之所畫者，眼色意思俱在第二指，今臣所畫眼色意思俱在拇指。後主悟，乃喜。筌所畫，不妄下筆。^⑩

上述史料說明，黃筌的這種注重人物情態與心理表現特徵的創作態度，亦曾喚起過統治者對書畫鑒賞的興趣。在眾多的宮廷畫家之中，黃筌所處的位置是獨特的。同時，這一時期宮廷院畫的重視繪畫的鑒賞與品評的創作風氣，也必定促進了西蜀宮廷繪畫多樣化的繁榮。宋代繪畫史料中，對黃筌曾在蜀主孟昶所建“八卦殿”四壁上畫四時花竹、兔雉及寫生淮南通聘使帶來的六鶴時所表現出的高度的寫實技巧，則是西蜀繪畫史上眾所周知的佳話。^⑪但應該提及的是，後蜀亡國後，黃筌、黃居寀父子於宋太祖乾德三年（965）隨蜀主歸宋，雖黃筌入宋不久便病逝（乾德六年，968），但他的“黃家富貴”的畫風一直主導着北宋宮廷畫院的花鳥畫壇。當時的皇家畫院中雖容納着曾侍於西蜀和南唐畫院的宮廷花鳥畫家名手，但黃氏父子富貴驕人的畫風，一直視為宮廷花鳥畫創作的典範，以致南唐名家徐熙之孫徐崇嗣亦不得不仿效黃筌的畫法。據宋代史料記載：

國初，江南布衣徐熙、僞蜀翰林待詔黃筌，皆以善畫著名，尤善長花竹。蜀平，黃筌二子居實、居實、弟惟亮，皆隸翰林圖畫院，擅名一時。其後江南平，徐熙至京師，送圖畫院品其畫格。諸黃畫花，妙在賦色，用筆極新細，殆不見墨迹，但以輕色染成，謂之寫生。徐熙以墨筆畫之，殊草草，略施丹粉而已，神氣迥出，別有生動之意。筌惡其軋己，言其畫粗惡不入格，罷之。熙之子乃效諸黃之格。^⑫

從中可見黃家的花鳥畫派，在北宋宮廷中仍處於絕對的統治地位，同時這種極力追求物象色彩的真實性“其精彩則又過之”的西蜀皇家風格，非常明顯地反映出西蜀繪畫在寫實能力與表現技巧上所處的領先地位。黃筌死後，其四子黃居寀則成為北宋宮廷畫院中黃家畫派的領袖人物，至宋太宗淳化四年（993）逝世為止，他的畫風成“圖畫院為一時之標準”。^④《圖畫見聞志》的記載，可以想見黃居寀當時在宮廷所處地位之大略：

乾德乙丑（965）歲，隨蜀主至闕下，太祖舊知其名，尋真命。太宗皇帝尤加賻遇，供進圖畫，恩寵優異。仍委之搜訪名踪，銓定品目。^⑤

從上述的黃筌父子在北宋宮廷畫院活動的資料看，可以說，造就出像黃筌這樣的具有卓越才能的西蜀宮廷畫院，確實對北宋翰林圖畫院的建置以及花鳥畫宮廷畫風的形成起到過奠基性的作用。至於大聖慈寺中出現的如此之多的西蜀宮廷畫家的創作，則是西蜀繪畫發展中的一個較為特殊的現象。而自兩宋以來，宮廷畫家則多埋頭於皇帝主持下的標題繪畫創作，不大有機會像前、後蜀時代那樣自由出入於皇家寺院，進行大規模的壁畫創作了，因而宮廷畫家於著名的佛教寺院進行壁畫創作這一現象，此後即從繪畫史中逐漸消失了。

第六節 從史料上看大聖慈寺壁畫的流變與保存

從黃休復和范成大兩人所著錄的大聖慈寺壁畫資料上，尚可窺見晚唐、五代至兩宋時期，大聖慈寺壁畫保存因自然災害或人為的毀壞等多種原因所經歷的坎坷命運。如果細心地把兩種著錄資料加以對比即可發現，雖時代的推移，畫迹的流傳和保存一直有着戲劇的起伏變化，而且有日益減少的趨勢。究其原因，第一，唐會昌五年（845）武宗敕令拆毀全國所有的寺廟，令僧尼還俗，即所謂“會昌滅法”。北宋淳化五年（994）王小波、

李順農民叛亂，咸平三年（1000）大蜀王均起義兩破成都，都對寺院本身帶來巨大的破壞。第二，前、後蜀時期，蜀主在大聖慈寺為設生祠或改建閣殿為宴飲場所，致使寺院配置有所改變，以至影響到畫迹的保存。這兩點應該說是促使大聖慈寺之畫迹消沉的不容忽視的背景所在。

《益州名畫錄》中對會昌滅法對寺院帶來的影響記述頗多。如“盧楞伽”條指出：

蜀中諸寺佛像甚多，會昌年皆盡毀。

雖然西蜀與全國各地一樣，因武宗下詔滅佛而使寺院遭受到了不同程度的破壞，然而大聖慈寺則是唐至德年間（757—758）唐玄宗駐驛成都時被敕寺額的皇家寺院，因而不在于拆毀的範圍之內，從而使得寺中的建築及壁畫免遭了像成都城內其它寺院那樣的悲慘命運。書中李洪度的記事又稱：

元和中（806—820），府主相國武公元衡請於大聖慈寺東廊下維摩詰堂內畫帝釋、梵王兩堵。（中略）會昌年諸寺圖畫多除毀，後餘此一處。

又“范瓊”條中，記范瓊“筆無暫釋，圖畫二百餘間牆壁”的製作背景，則是：

自淳化五年（994）、咸平三年（1000），兩遇兵火，得存三寺筆迹（大聖慈寺、聖壽寺、聖興寺）。（中略）此寺（大聖慈寺）畫壁，自唐至今，年代深遠，彩色故暗，重妝損者十四五矣。

又書中“趙公祐”條記有：

自寶曆（825—827）、大和（827—835）至開成（836—840）年，公祐於諸寺畫佛像甚多。會昌年一例被毀，唯存大聖慈寺文殊閣下天王三堵。

此外，“趙忠義”條中亦記有：

淳化五年（994）甲午，兵火焚盡，今餘王蜀先主祠堂正門西壁鬼

神，大聖慈寺正門北牆上西域記。

綜合以上的記事，大聖慈寺壁畫遺存受西蜀社會動亂的影響是顯而易見的。這其中，會昌年間的滅法，雖目標波及成都，且城內諸寺院均遭滅頂之災，但大聖慈寺一寺却完好無恙。且宣宗復法以後，大聖慈寺的創作很快地得到了復興。其次，北宋初期兩次相繼的農民叛亂，似乎比會昌滅法帶來的破壞尤甚，前代壁畫的保存亦受到了重創，壁畫的製作由於喪失了這塊傳統的障地，則很難再出現大規模的壁畫製作復興，其創作和保存之兩面所體現出的情熱亦今非昔比。盡管如此，大聖慈寺中，對前代遺留壁畫的重繪及改妝一直尚未間斷，這也是大聖慈寺和其它寺院相比，有着更深厚的歷史傳統和文化底蘊而帶來的必然結果。

對照黃休復和范成大對大聖慈寺諸殿院所作的著錄，又能發現：在五代經北宋至南宋末的近三百年的歲月中，寺院所屬殿閣的消長使寺院配置出現了很大的變化。例如，至北宋時代，大聖慈寺的最主要的供養設施是以中寺為中心，中央大殿左右側，設文殊閣、普賢閣、華嚴閣，晚唐以來的畫家張騰、趙溫奇、左全、張南本、高道興、杜鯤龜、李文才、呂峴、竹虔、杜敬安、楊元真、滕昌祐等，均在此三閣中留有畫迹。此外，最引人矚目，且與皇室及寺院各種佛事活動關連最深的，當推三學院。“三學”，顧名思義，是指佛道修行者在信仰過程中必須達到的三個最基本的修行部類，即戒學、定學和慧學，由此才能產生佛道正確的世界觀。大聖慈寺諸院的設置中，三學院雖不是寺中最早的機構，但地位非常重要。據《益州名畫錄》卷上“趙德齊”條記載：

乾寧初（894—898），王蜀先主府城精舍不嚴，禪室未廣，遂於大聖慈寺大殿東廡起三學延祥之院，請德齊於正門西畔畫南北二方天王兩堵。院門舊有盧楞伽畫行道高僧三堵六身，賴德齊遷移，至今護在。又同書“盧楞伽”條，對三學院的設置及院中壁畫的保存情況也有同樣的

記載：

至乾寧元年(894)，王蜀先主於寺東廊起三學院，不敢損其名畫，移一堵於院南門，移一堵於門北，一堵於觀音堂後。此行道僧三堵六身畫，經二百五十餘年，至今宛如初矣。

兩條史料中都明記三學院是由前蜀先主王建因成都城內供佛設施簡陋而發願施人、具有官方色彩的崇佛講經的佛院。為保護晚唐著名畫家盧楞伽、趙德齊等人在大慈寺東廊創作的壁畫名品，在建設三學院新殿舍的同時，曾分別把這些壁畫移至他所。而這些重任，都是由趙德齊親自擔當的，因此，至北宋的黃休復時代，在此尚能見到這些保存了二百五十年之久的唐代作品。這也不能不說是西蜀皇帝對文化事業的重視與愛好書畫的怡性所致。此外，據黃休復的著錄，至宋代，在三學院諸殿堂內創作過壁畫的，還有左全、刁光胤、李文才、阮知誨、張玟、杜敬安、杜措及僧人畫家楚安、惠堅及令宗等。而值得注意的是，參與三學院壁畫製作的畫家多是任職於宮廷翰林院的名手，且多在後蜀先主的明德年間(934—937)及後主的廣政(938—960)年間。三學院中的壁畫，應該說是在當時集中體現了西蜀宮廷繪畫的風貌。⁶⁸

然而，在范成大《成都古寺名筆記》的著錄中，已完全不見有三學院壁畫的記載，這說明了三學院在後蜀孟昶政權末期或北宋初期既已拆毀不存。雖目前尚未有切實的根據能說明三學院於寺中消失的準確原因，但黃休復則在李文才記事中指出：“廣政末，主置真堂大聖慈寺華嚴閣後”。此“真堂”則是同書“阮知誨”條所記的“三學院真堂”無誤。其後又說：“畫未畢，聖朝弔伐，畫已除毀”，顯然是指後蜀主孟昶命李文才於三學院畫諸親王及文武臣僚等肖像，而未及完成，宋太祖舉兵討伐西蜀而破成都(宋乾德三年，965)，後蜀主孟昶降之入宋。三學院亦恐是這一時期，被北宋政權為削弱後蜀在成都各界之政治影響而有目的加以拆毀、改築及更

換院名，當然這些像李文才等所畫的後蜀宮廷肖像作品亦“盡已除毀”了。在北宋初期消失的，不隻是三學院，還有趙德齊曾畫過釋迦、弟子、十六羅漢及帝釋、梵王的竹溪院、崇福院、崇真禪院；滕昌祐曾畫過數壁天花瑞像的肖相院、方丈院、多利心院、藥師院；宋藝作模寫大唐二十二帝聖容的玄宗御容院等。而這些作品，確實都不載於范成大的著錄中，說明在北宋時期，這些作品已隨上記殿閣的消失而毀棄殆盡了。

至兩宋時期，取而代之以上所記“盡已除毀”之諸院的，則是新築的壽寧院和保福院兩座重要的場所。至於壽寧院的情況，宋人侯溥於北宋熙寧元年（1068）為壽寧院作《記》中，對此院建立之原委有如下敘述：

初，淳化寇竊之後，院為廢田，吏民植碑乎其中，以頌上德。於是內臣王繼恩領招安。而忠定作鎮，乃議蒐擇名行僧，使築是碑，而得僧希白。遂奏求賜今院名。^⑧

文中的“淳化寇竊”，亦是指淳化五年（994）的李順農民叛亂，由此而使建於北宋初期的壽寧院荒為廢田。而熙寧元年的侯溥作《記》的時期，顯然是重建，文中同時又指出了“壽寧院”之院名，是奏求皇帝敕賜而成。這也說明了北宋時期以後，成都雖遠離京師，大聖慈寺與前、後蜀時期的受皇家直接控制的情況雖有所不同，但還是在北宋朝廷的管轄之下，壽寧院應該說是北宋宗教政策在大聖慈寺中的具體反映。關於壽寧院中的壁畫保存情況，《記》中載：

有孫知微之筆，鬼神恐其暴形，日星恐其運行，林木恐其發生，濤浪恐其奔鳴，瘖者為僧，僂者為道，趨翔者為衣冠之士。此得之人者也。

這些作品則具體為甚麼題材？范成大著錄為惠遠國師像，熾盛光九耀、惠遠送陸道士李翱見藥山、護法圖及“自寫其真”等。可見，壽寧院集中了當時在蜀視之為傳奇人物的隱士孫知微的有代表性的創作。於是，

壽寧院亦依託於此而成名了。

北宋時代於大聖慈寺又新建了保福院，除僧人畫家惠堅和楚安在此創作過姑蘇臺和避暑宮等圖以外，黃筌在離蜀入宋之前也在此畫過竹雀圖。此外，范成大還在保福院殿後見有張南本的山海觀音，在佛殿上發現了盧楞伽的羅漢圖，很顯然，這些晚唐時期的作品應該是從別處的晚唐遺構中移至此院中而加以保存的。

比較黃休復和范成大的著錄，可見五代、兩宋之際壁畫消長之大概的，尚能舉出數例。如寺中屬於早期建立的興善院，張南本曾在此畫過大悲菩薩、八明王、孔雀王變相等數面規模頗大的壁畫，而常重胤亦有泗州和尚真、華亭張君士真、常粲有悟達國師知玄真等肖像畫留於院內，可見興善院是保存晚唐畫家作品較為重要的場所。然而至南宋期，雖興善院的遺構據范氏的著錄中尚能確認其存在，但所存壁畫已是寥落無幾，僅存張南本的八明王和常粲的泗州大聖兩壁。如果這一記錄屬實，這兩幅晚唐壁畫的貴重價值是可想而知的。⁶⁴其次，北宋期新建的楞嚴院也集中了一批優秀的山水、花鳥畫作品，其中包括劉國用的六祖像、文同的枯木、蒲永昇、僧延廣的山水及魯道安的龍虎圖等。此時的大聖慈寺的壁畫創作，由於受到自中原京城地區興起的山水畫及文人畫派的影響，宗教繪畫已不再是主流，作者們多借大聖慈寺中的一隅開始描寫大自然的景色，探索着世俗繪畫抒情寓意的自由之境。而不少像黃家父子一樣的宮廷畫家又移居京師從事創作，大聖慈寺的壁畫創作在社會的風雲變化中，開始出現了明顯的轉折。

綜合以上所述，從繪畫史料上可以窺見社會的動亂對大聖慈寺的壁畫創作帶來的影響，寺院的建築遺存及內部的壁畫、造像均有日趨減少的迹象，這也應該說是由於年代湮遠，又經歷水火刀兵的中國文物承傳史上的必然現象。但由於時代的發展演變，畢竟在大聖慈寺的創作中出現了若干新的趨向並顯示出一定的規律性。首先，畫家們在創作壁畫的同時，十分

注重對前代壁畫傳統技術的借鑒與保護，即講求摹寫，又致力於創新，且壁畫製作技術與日俱精。第二，宮廷職業畫家地位逐漸確立。從晚唐的御用畫家常重胤、趙德齊等零星的宮廷職業畫家的出現，至五代末期則匯成空前的創作隊伍，直至像黃筌那樣影響於一代畫壇的大家也得以出現。第三，題材領域的擴大。晚唐至五代初期，雖道釋題材呈壓倒之勢，又由於皇室的介入，描寫意存勸戒的古代君臣、傳道高僧、風流名士及帝王、權臣貴族的形象亦已出現。此後以致力於精神內蘊和情感抒發的山水、花鳥畫又成爲創作主流。第四，殿堂規模的大小直接影響到繪畫技法的表現與題材選擇，由於宋代末期以來寺院樓閣並未有大規模的興建，多是以私人所立別院爲創作單位，壁畫製作的熱情隨之淡漠，此後無巨篇力作產生。

① [宋]黃休復《益州名畫錄》卷上·妙格上品·盧楞伽條。

② 關於盧楞伽的畫迹，北京故宮博物館收藏的傳盧楞伽作“六尊者像冊”頗被學界所重視。冊頁爲絹本著色，畫中多少能見其唐代的風貌。一般則被認爲是宋代的模本。參照（《中國美術全集》繪畫編二“隋唐五代繪畫”所收，北京人民美術出版社，1984年）。

③ 參見李裕群《試論成都地區出土的南朝佛教石造像》（《文物》2000年第2期）中附記遊壽《梁天監五年造像跋尾》（載《圖畫月刊》第3卷第1期，1943年）。

④ 《梁書》卷五四，諸夷河南王傳。“天監十三年，（吐谷渾）遣使獻金裝馬瑙鐘兩口，又表於益州，立九層佛寺，詔許之。”

⑤ 劉志遠，劉廷壁鑿《成都萬佛寺石刻藝術》（中國古典藝術出版社，1958年）附圖八及解說。另參照本書第二章第一節“淨衆寺”項。此外，近年，四川省博物館又對其出土造像進行了重新整理及復原。詳情見袁曙光《四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報》（《文物》2001年第10期）。

⑥ [唐]道宣《續高僧傳》卷三十五·感通篇中，益州多寶寺猷禪師傳三（《大正藏》第五十冊，史傳部二）。

⑦ 此記事除《益州名畫錄》以外，郭若虛《圖畫見聞志》卷五會昌廢壁條亦有相同內容的記事，乃是抄錄《益州名畫錄》而成。

⑧ [宋]李廌《德隅齋畫品》不分卷(于安瀾《畫品叢書》本,上海人民美術出版社,1982年)。

⑨ 關於范瓊的傳世作品,《秘殿珠林》三編·乾清宮之部中曾見其著錄,現題為“唐范瓊畫大悲觀音像軸”一件,被臺北故宮博物院所收藏。畫面繪蓮花千手觀音,著色,金泥款作“大唐大中四年(850)庚午歲正月吉旦范瓊敬畫於蜀都聖興寺中”(國立故宮博物院編《故宮書畫錄》(1)臺北,1989年)。另《中興館閣儲藏》中亦著錄有“范瓊阿彌陀佛”。

⑩ [宋]楊王休編《宋中興館閣儲藏圖書記》一卷(黃賓虹、鄧實編《美術叢書》第三冊所收,江蘇古籍出版社,1986年)。

⑪ [唐]張彥遠《歷代名畫記》卷三·記兩京外州寺觀畫壁,及卷九唐朝上條。

⑫ [宋]李廌《德隅齋畫品》大佛像條(于安瀾《畫品叢書》本)。

⑬ 關於張南本的畫迹,清代的《石渠寶笈》三編僅著錄有一件“華封三祝圖”,然確實可靠的作品則不見傳於世。

⑭ 戶田禎祐《日本美術の見方——中國との比較による》I,日本美術における中國の影響(角川書店刊,1998年)。

⑮ 宋《宣和畫譜》卷四,道釋四著錄孫知微作品有三十七件之多。另據《石渠寶笈》初編及《秘殿珠林》初編,至清代,宮廷收藏中仍有“江山行旅圖”和“十一曜圖”。

⑯ [宋]蘇軾《經進東坡文集事略》卷六十,書蒲永昇畫後。

⑰ [宋]米芾《畫史》論孫知微畫(于安瀾編《美術叢書》本)

⑱ 《古今圖書集成》博物彙編藝術典卷第七百七三,畫部名流列傳七,北宋二收錄。

⑲ [宋]文同《丹淵集》卷三(《文淵閣四庫全書》本,集部,別集類三五所收)。

⑳ 又載《東坡集》卷二十三“書蒲永昇畫後一首”。

㉑ [元]湯垕《畫鑒》孫太古湖灘水石圖(于安瀾《畫品叢書》本所收,上海人民美術出版社,1982年)。

㉒ [宋]范成大《吳船錄》卷上(《叢書集成》初編本所收)。

㉓ [宋]董道《廣川畫跋》卷一,卷六(于安瀾《畫品叢書》本所收)。

㉔ [宋]趙希鵠《洞天清錄集》孫太古條(《文淵閣四庫全書》子部一七七雜家類所收)。

㉕ 鈴木敬編《中國繪畫總合圖錄》第三卷日本篇·博物館(東京大學出版會刊,1983年),及大阪市立美術館編《宋元の繪畫》圖錄。

㉖ 立川武藏,賴富本宏編《中國密教》,賴富本宏著第九章,美術篇“中國の密教美術”(シリズ密教Ⅲ,春秋社刊,1999年)。

⑳ 參見胡文和《四川道教佛教石窟藝術》第四卷，「四川石窟佛教造像題材內容一覽表」（四川人民出版社，1994年）。

㉑ 參見陳光明「宋刻《唐柳本尊傳》碑校補」（《世界宗教研究》1985年第2期）。此外，呂建福著《中國密教史》（中國社會科學出版社，1996年）第五章「宋遼時期無上瑜伽密教的流傳」及胡文和著《四川道教佛教石窟藝術》（四川人民出版社，1994年）第三卷，四川石窟中道教、佛教題材內容的研究，故事類「柳本尊和十煉圖」中對此均有較詳細的敘述。

㉒ 劉長久、胡文和、李永翹編《大足石刻內容總錄》（四川省社會科學院出版社，1985年）。

㉓ 《大日本續藏經》第一輯第二編乙，第二三卷。

㉔ 此經略稱為「閻羅王授記經」或「閻羅王經」，收錄於《續藏》之中的，則是依據有明成化五年（1469）後記的朝鮮刻本，而在朝鮮，此經有附圖的高麗版及有圖無文字的「預修十王生七經變相」等版本，是為明景泰五年（1454）和萬曆三年（1575）的刻本，參見塚本善隆「引路菩薩信仰と地藏十王信仰」八「十王經の成立」（《塚本善隆著作集》第七卷，淨土宗史美術篇，大東出版社，1975年）。

㉕ 《大正藏》圖像部第七卷，六四五頁「預修十王生七經」。

㉖ [宋]志盤《佛祖統記》卷三三（《大正藏卷》四九，史傳部一）。

㉗ [宋]志盤《佛祖統記》卷三三（《大正藏》卷四九，史傳部一）。

㉘ 《舊唐書》卷九十六，姚崇傳。

㉙ [宋]宗鑑《釋門正統》卷四，利生志。（《續藏》二·乙·三·五）。

㉚ 關於《佛祖統記》及《釋門正統》所記道明冥府見聞之事，斯坦因敦煌文書（S.3092）有稱之為《還魂記》的詳細內容，另關於冥界十五信仰的攷察，參照塚本善隆著《引路菩薩と地藏十五信仰》八，十王經の成立，九，冥界十王信仰の流布（《塚本善隆著作集》第七卷，淨土宗史美術篇，大東出版社刊，1975年），此外，澤田瑞穗著《地獄變》（平河出版社刊，1991年），中野照男《閻魔・十王像》（《日本の美術》第三一三號，至文堂刊）亦有論述。

㉛ [五代]劉道醇《五代名畫補遺》人物門第一（于安瀾《畫品叢書》本）。

㉜ 關於敦煌發現「十王經圖卷」及「地藏十王圖」的攷察，參見禿氏祐祥，小川實之《十王生七經贊圖卷の構造》（《西域文化研究》第五冊所收），中野照男《閻魔・十王像》（《日本の美術》第三一三號，至文堂刊，1992年）。

㉝ 金維諾氏對此問題有過專門的論述（金維諾「西方淨土變の形成と發展」第三回日中仏教學術交流會議發表要旨收錄，仏教大學刊，1990年，京都）。

- ④① [唐]段成式《酉陽雜俎》續集卷五《寺塔記》（方南生點校本，中華書局刊，1981年）。
- ④② 東京國立美術館編《シルクロード大美術展》所載圖版二一八及解說（読売新聞社刊，1996年，東京）。
- ④③ 見松本榮一《敦煌畫の研究》附圖（東方文化學院東京研究所刊，昭和十二年）。
- ④④ [宋]贊寧《宋高僧傳》卷一，唐京兆大興善寺不空傳（《中國佛教典籍選刊》范祥雍點校本，中華書局，1987年）。
- ④⑤ 劉志遠、劉廷壁編《成都萬佛寺石刻藝術》圖版一（中國古典藝術出版社，1958年），近年，由四川省博物館對上世紀數回於萬佛寺址出土的造像進行了必要的整理。詳情見袁曙光《四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報》（《文物》2001年第10期）。
- ④⑥ 參見胡文和著《四川道教佛教石窟藝術》第三卷“四川石窟中道教、佛教題材內容的研究”昆沙門天王條（四川人民出版社，1994年）。
- ④⑦ [隋]費長房《歷代三寶記》卷十一，譯經齊、梁、周（《大正藏》卷四十九，史傳部一）。
- ④⑧ 李已生《四川石窟雕塑藝術》（載《中國美術全集》雕塑編十二，四川石窟雕塑卷），然此記述尚未提供更確切的形象資料。
- ④⑨ [宋]贊寧《宋高僧傳》卷六，唐彭州丹景山知玄傳（范祥雍點校《中國佛教典籍選刊》本，中華書局，1987年）。
- ④⑩ [明]曹學佺《蜀中名勝記》卷十二（劉知漸點校本，重慶出版社，1984年）。
- ④⑪ [宋]黃休復《益州名畫錄》卷中，李昇條。
- ④⑫ [宋]《宣和畫譜》卷三，道釋三，李昇項。
- ④⑬ 關於四川地區千手觀音信仰的普及與展開等諸問題，小林太市郎氏曾有過系列的專門研究。參見同氏“晉唐の觀音”（《仏教藝術》第十號，一九五〇年），“唐代の大悲觀音”（一）、（二）、（三）（《仏教藝術》第二〇、二一、二二號，1953年—1954年）。
- ④⑭ [南宋]張邦基《墨莊漫錄》卷十（文淵閣《四庫全書》本，子部一七〇，雜家類所收）。
- ④⑮ 關於黃休復所記趙忠義作“流傳變相”之事。近年出版的一、二種《益州名畫錄》注譯本中，多作“內容不詳”，如正文所述，從黃休復對此畫的評語內容與趙忠義又在大聖慈寺正門北牆上畫過“西域記”等情況來判斷，此圖應為據歷代的傳教高僧的故事及出使西域使者的事蹟創作的“佛法流傳變相”圖。
- ④⑯ [宋]郭若虛《圖畫見聞志》卷三，紀藝中，童仁益條。另與童仁益交遊的黃休復雖

未把其事迹收於《益州名畫錄》中，但在另一部筆記著述《茅亭客話》卷十中，設小童處士條記其人逸話頗詳。

㉟ 東京國立博物館編《シルクロード大美術展》圖版三十一及解說（読売新聞社刊，1996年）。

㊱ 中野美代子《孫悟空の誕生——サルの民話學と西遊記》Ⅲ孫悟空の周辺（1）三藏法師（福武書店刊，1987年）。

㊲ 【宋】黃休復《益州名畫錄》卷上，黃筌條附錄歐陽炯“蜀八卦殿壁畫奇異記”。

㊳ 【宋】鄧椿《畫繼》卷五，世胄婦女條。

㊴ 關於北宋宮廷畫院等問題的近年研究狀況，可舉出鈴木敬《中國繪畫史》八“宋時代の繪畫”a。唐、宋の畫院制と畫學（吉川弘文館刊，1981年）；鈴木敬“徽宗の畫院改革と院體山水畫風の成立（東京大學《東洋文化研究所紀要》第三八號），嶋田英誠“徽宗朝の畫學について”（《鈴木敬先生還曆紀念・中國繪畫史論集》所收，吉川弘文館刊，1981年。）余城《北宋圖畫院之新探》（文史哲出版社刊，1981年）等。而攷察五代以前宮廷畫院的情況，僅有米澤嘉圃“唐代における畫院の源流”（載《國華》第四七號）一文。

㊵ 《舊唐書》卷四十三，職官二。另【宋】王溥《唐會要》卷五七翰林院條記載尤詳，稱翰林院設置於玄宗朝開元二十六年（738）。又【元】馬端臨《文獻通攷》翰林攷云：“唐代學士之職，本以文學言語被顧問，出入侍從，因得參謀議，納諫諍，其禮尤寵，而翰林院者，待詔之所也。”

㊶ 《舊唐書》卷一百九〇，文苑下，吳通玄傳。

㊷ 因唐代史料中未見“畫院”之名稱，注釋《歷代名畫記》之先學一般認為這條史料中的“畫”為“書”之誤抄。（長廣敏雄譯注《歷代名畫記》《東洋文庫》第三一一，平凡社刊；谷口鐵雄《校本歷代名畫記》，中央公論美術出版刊）對此問題雖難以確攷，但兩處同時將“書”字誤抄成“畫”字的可能性當不能說很大，故筆者認為仍依現《歷代名畫記》所記內容為是。

㊸ 【宋】王溥《唐會要》卷五十七，翰林院，“至二十六年，始以翰林供奉，改稱學士，由是別建學士院。”

㊹ 參見米澤嘉圃“唐集賢殿書院的作畫機構とその畫家”（《東方學報》第一一冊，京都）。

㊺ 【唐】張彥遠《歷代名畫記》卷九，唐朝上。

㊻ 【唐】張彥遠《歷代名畫記》卷九，唐朝上；及【唐】朱景玄《唐朝名畫錄》吳道

子條。

⑥ [宋] 郭若虛《圖畫見聞志》卷三、卷四、卷五；[五代] 劉道醇《聖朝名畫評》卷二。

⑦ 鈴木敬「宮廷作畫機構」(載《中國文化叢書》七、藝術、大修館書店, 1971年), 案:《益州名畫錄》卷上常重胤條:「僖宗皇帝幸蜀回鑾之日, 蜀民奏請留寫御容於大聖慈寺, 其時隨駕寫貌待詔畫皆操筆, 不體天顏。」可見僖宗幸蜀時, 身邊確有宮廷寫貌待詔隨從。

⑧ [清] 吳任臣纂《十國春秋》卷一百十四, 十國百官表(文淵閣《四庫全書》本, 史部二二四, 載記類)。

⑨ [五代] 劉道醇《聖朝名畫評》卷一、趙元長條, 另《圖畫見聞志》卷三亦有相同記載, 但作「趙長元」係抄錄時筆誤。

⑩ [宋] 黃休復《益州名畫錄》卷上趙德齊及高道興條。

⑪ [宋] 郭若虛《圖畫見聞志》卷二、常重胤條。

⑫ 黃休復《益州名畫錄》卷上, 常重胤條有此條記事的出典。

⑬ [宋] 郭若虛《圖畫見聞志》卷五, 故事拾遺常生條。

⑭ [宋]《宣和畫譜》卷十六、花鳥二。

⑮ 劉道醇《聖朝名畫評》卷三「廣政中, 昶命筌與其子居業於八卦殿畫四時山水及諸禽鳥花卉等, 至為精備。其年冬, 昶將出獵, 因按鷹犬其間, 一鷹離韉奮舉, 臂者不能制, 遂縱之, 直入殿搏其所畫翎羽, 昶嗟賞。」又, 黃休復《益州名畫錄》卷上:「至少主廣政甲辰歲, 淮南通聘, 信幣中有生鶴數隻, 蜀主命筌寫鶴於偏殿之壁, 驚躍者, 啄苔者, 理毛者, 整羽者, 唳天者, 翹足者, 精彩態體, 更愈於生, 往往生鶴立於畫側, 蜀主嘆賞, 遂目為六鶴殿焉。」

⑯ [宋] 沈括《夢溪筆談》卷十七, 書畫之項。

⑰ [宋]《宣和畫譜》卷十七, 花鳥三。

⑱ [宋] 郭若虛《圖畫見聞志》卷四, 紀藝下, 花鳥門。

⑲ [宋] 黃休復《益州名畫錄》杜敬安條:「孟氏明德年授翰林待詔, 賜紫金魚袋, (中略) 三學院羅漢閣下無量壽尊,」張攷條:「孟先主明德年, 於大聖慈寺三學院置真堂, 攷嘗與故東川董太尉璋寫真, 先主惡之, 不為寫己, 乃命阮知詢獨寫己真, 文武臣僚, 攷之筆也,」李文才條:「廣政末, 主置真堂大聖慈寺華嚴閣後, 命文才寫諸親王文武臣僚等真, 授翰林待詔, (中略) 畫未畢, 聖朝弔伐, 盡已除毀, 三學院樓樓下西天三藏真, 定惠

國師真。

③ [宋]侯溥《壽寧院記》（《全蜀藝文志》卷三十八收載）。

④ 此范成大所記常槃在興善院存有“泗州大聖”之記載頗為可疑，具體攷察參見第五章《成都古寺名筆記》注釋常槃條。

第五章 范成大《成都古寺名筆記》注釋

范成大在12世紀末期撰寫的《成都古寺名筆記》殘篇，是現存為數不多的古代佛教美術史料中富有特色的一篇，也是研究中國古代繪畫史，特別是攷察五代時期西蜀寺觀壁畫時值得注重的第一手資料。文中通過記述關於成都大聖慈寺的壁畫創作主題、技法和畫家情況，生動地顯示出四川地區唐、五代、兩宋間的佛教藝術發展盛況。略感遺憾的是，這一史料由明代學者楊慎（昇庵）輯錄《全蜀藝文志》時被收錄其中以來，歷四百年間束之高閣，不曾被佛教美術史研究者所注目。究其原由，筆者認為，雖不無其書所記內容略欠精詳，且著錄範圍僅限於成都大聖慈寺一座寺院等局限，更重要的則是收錄此文獻的書籍、版本因長期未刊行，搜尋甚為困難這一客觀條件所造成的制約。筆者管見所知，至近年為止，僅有孔繁禮輯錄的范成大之著述《范成大佚著輯存》，曾對該佚文略加校勘。^①又金維諾氏據此本在其所著《有關寺院藝術的幾部史籍》一文中引用過原文，並作過內容解說^②。而對該篇的攷訂，或對其內容闢專章加以察攷，至今則仍未進行。筆者在第三章，從文獻學角度，曾對該佚文的著述年代、版本、歷代著錄及史料價值等問題作了探討，以此作為研究大聖慈寺佛教美術發展的史料依據^③。此章，則再度對文中所記內容加以盡可能詳細的注釋及內容攷證。注釋所用底本以京都大學人文科學研究所藏嘉慶二十二年（1817）

槌爲張汝傑刻本爲主，參以孔繁禮《范成大佚著佚存》的收錄本。人名、地名及書名不關繪事者，注文從簡，但涉及職官、地名、寺廟以及釋道鬼神等畫題者，力求評注，偶有不詳者，存疑待攷。另外本篇過去無注本，筆者在注釋過程中，曾參攷人民美術出版社1964年秦領雲點校《益州名畫錄》和黃苗子點校《圖畫見聞志》等書。

① 孔繁禮《范成大佚著輯存》殘篇二“散見於其它各書之跋節文”（中華書局，北京，1983）。

② 范成大的《成都古寺名筆記》至今尚未被已刊行的數種美術史料叢書系列所收錄。作爲畫史文獻，金維諾氏《有關寺院藝術的幾部史籍》（《美術論集》第二集，人民美術出版社，1983年），謝巍《中國畫學著作攷錄》第三卷，宋（上海書畫出版社，1989年）曾有所言及，爲范成大本篇的研究奠下了基礎。

③ 拙稿《五代における了西蜀寺觀壁畫に關する一攷察——成都大聖慈寺の繪畫史料をめぐつて》（《京都橋女子大學研究紀要》第二六號）收載。

成都古寺名筆記

〔南宋〕范成大^④撰

《全蜀藝文志》卷四十二、楊昇庵先生原本^⑤

江陵朱雲煥退唐、安岳譚言藹靜山重校^⑥

成都^⑦畫多名筆，散在諸寺觀^⑧，而見大聖慈寺^⑨者爲多，今猶具在，總而記之左，庶幾觀者可攷。

④ 范成大（1126—1193）字致能，號石湖居士，吳郡（今蘇州）人。南宋時期的政治家，熙宗、孝宗朝的文臣。南宋四家中以擅文章著名，被稱爲“范石湖”。紹興二十四年（1154）禮部式的進士。疊進戶曹，監和劑局，著作佐郎及吏部郎官等職。任職期間，范成大留心世事，關心民衆疾苦，改革世間陋俗。隆興二年（1164）

被授與機密院編修官、尚書吏部員外郎兼國史院編修官。乾道六年（1170）曾以祈請國信使的身份出使金朝，保全宋使節度。歸朝後擔任過靜江府兼廣西安撫使，四川制置使的要職。晚年大部分時間在家鄉吳郡渡過。紹興四年（1193）歿時被迫贈銀光祿大夫。著有《范石湖集》三十四卷（中華書局刊，1962年）、《吳郡志》五十卷、《桂海虞衡志》一卷、《范梅村譜》一卷，以及《吳船錄》二卷等遊記著述。《宋史》卷三八六有傳，事迹詳孔繁禮所著《范成大年譜》（齊魯書社，1985年）、《成都古寺名筆記》是其在淳熙二年（1175）赴任四川制置使期間所著的文集《成都古今丙記》中所收的一篇，惜此書明末亡佚。此外，關於范成大的著述，詳見傅璇琮“范成大佚文的輯集與繫年”（《文學遺產增刊》11集，中華書局，1962年）、《范成大佚文篇目》（《古典文學研究資料匯編·楊萬里范成大卷》收載，中華書局，1964年）、孔繁禮輯《范成大著述目錄》（《范成大佚著輯存》所收，中華書局，1983年）。

⑤ 楊慎（1488—1559）字用修，號昇庵，四川新都人。正德六年二十四歲時，及第殿試的首席狀元，亦是明代四川所出的唯一狀元。授翰林院修撰，曾負責修纂《武宗實錄》，嘉靖三年（1514）因“議大禮”之爭得罪世宗帝，被革職驅出京城，充軍雲南永昌衛（今雲南保山市）三十五年。嘉靖三十八年（1559）客死於雲南戍所。明穆宗的隆慶初年（1567）拜光祿少卿，並追贈謚號文憲。《明史》卷一九二有傳。楊慎博學才高，是明代著名的學者。《明史》稱他“明世記誦之博，著作之富，推慎第一”。平生著書達四百餘種，已經整理成書，或見於著錄的亦有二百餘種。其中僅書畫史著述一項，則有《名畫神品目》、《墨池瑣錄》、《昇庵畫品》等流傳於世。《全蜀藝文志》一書，是受四川巡撫劉大謨之囑託，於嘉靖二十年（1541）重修《嘉靖四川總志》時附於書後的《藝文志》部分。全書共六十四卷，別題為《全蜀藝文志》。該書明清時代刊行的少量版本均流傳不廣，最晚的刊行版本則是民國三年成都昌福公司的鉛字排印本，但錯簡甚多，入手又較為困難。值得慶幸的是，近年，劉琳、王曉波點校本《全蜀藝文志》（綉裝書局刊，2003年，北京）的刊行，為此填補了一項空白，可以說是為楊慎著述的整理和研究，以及對四川古代學術之研究提供了最基本的條件。

⑥ 《全蜀藝文志》最早有附在《嘉靖四川總志》之後的嘉靖二十四年（1545）刻本，以及萬曆四十七年（1619）刻本，但兩本多有訛誤。至嘉慶初，江陵人朱雲煥（字遐塘）在成都購得此書幾種抄本，組織校勘，於清嘉慶二年（1797）刊行。嘉慶十二年（1807），安岳譚言藹又重加校讎修補，至嘉慶二十二年（1817）始由張汝傑重刊於樂山。以上史實參見譚言藹《重校全蜀藝文志跋》及《又跋》（劉

琳。王曉波點校《全蜀藝文志》所收。綫裝書局，2003年，北京）。

⑦ 成都 位於四川省西部盆地的省都，其歷代建置與沿革，見顧祖禹《讀史方輿紀要》卷六十七記云：“禹貢梁州之域，夏商以後為蜀國，秦滅蜀置蜀郡，漢因之。武帝兼置益州，後漢仍曰蜀郡。三國漢都於此。晉武帝改蜀郡為成都國，尋復舊宋齊以後益州及蜀郡並置此。隋郡廢州存，煬帝復改益州為蜀郡。唐武德元年（618）又為益州。天寶初復為蜀郡，至德二載（757—758）昇成都府並建南京，上元初（760）罷京而府不改，五代因之。”唐代的成都（益州）屬劍南節度使的管轄範圍，與江南揚州並稱為“天下第二都市”，經濟及物質文化的發展都極其繁榮，五代的前，後蜀政權建都於此，並大力注重經濟和文化的開發，佛教文化尤其繁榮，當時就有“西南大都會”的贊評。中唐時期，中原相繼發生了安史、黃巢之亂，唐玄宗、僖宗皆入蜀避難。而隨皇室西蜀蒙塵的文人、藝術家、工匠，又把中原京城文化帶至西蜀，促進了西蜀文化的繁榮。宋人范百祿在《成都古今集記序》中記述成都的社會發展，其云：“成都蜀之都會，厥土沃腴，厥民阜繁，百姓浩麗，見謂天府。緜綿之賦，數路取贍，聲嚴望偉，卓越他郡。”作為古蜀之中心，天府之都的成都，其立地條件和富裕的經濟生活是誘發西蜀藝術文化繁榮的要因之一。此外，與本稿相關連，唐、宋時期西蜀繪畫的先行研究，則有高橋善太郎《五代四川地方における繪畫發展の背景と道釋人物畫について——五代四川繪畫的發展（上）》、《十世紀四川地方における花鳥畫の盛行と山水畫——五代四川繪畫的發展（下）》（《愛知鼎立女子大學紀要》第十輯，第十一輯所收）等論文可作參攷。

⑧ 寺觀 佛教和道教寺院的總稱。中國歷史上，僧人的住所稱“寺”，道士的居所稱“觀”。北魏楊衒之《洛陽伽藍記》序有“城廊崩毀，宮室傾覆，寺觀灰燼，廟塔丘墟”，當是此語的出典。另，唐韓愈《昌黎集》卷三九《論佛骨表》“即位之初，即不許度人為僧尼道士，又不許創立寺觀”中亦有此語。唐張彥遠《歷代名畫記》卷三設“記兩京外州寺觀畫壁”一篇，在佛教美術史的論述中最早使用此語，以泛指寺院。此後，歷代的著述均沿用此語。對於“寺”的定義，清徐松《唐兩京城坊放》卷三“外廓城”條中所附案語中稱“唐時官賜額者為寺，私造者為招提、蘭若”。（詳見長廣敏雄譯注《歷代名畫記》卷三解說項（《東洋文庫》三〇五冊，平凡社，1977年）。又案，成都的大聖慈寺，因唐玄宗至蜀避難時曾親書寺額贈，歷代一直是成都城內最高規格的寺院。此外，唐張彥遠《歷代名畫記》中使用的“寺觀畫壁”一語，是泛指佛道寺院中所繪製的宗教題材壁畫。在唐代，佛教寺院中所繪的壁畫，佛殿、講堂、祖院、僧房、食堂以及門壁等場所所繪之主題，均

有相應的規定。宋道誠輯《釋氏要覽》卷下「雜記·寺院壁畫」條，則記云：「佛言，於門兩頰，就畫執杖夜叉，次傍一面畫大神變，次一面畫五趣生死輪，檐下畫本生事，佛殿兩頰畫持鬘藥叉，講堂畫說者，食堂畫持餅藥叉，庫門畫持寶藥叉，水堂畫明王持瓶，浴室火堂畫天使者，經法堂畫菩薩並地獄相，瞻病堂畫佛躬看病比丘相，大小行處畫死尸相，僧堂畫白骨相。」此當是研究唐宋時代佛寺壁畫所繪畫像及壁畫配置的重要史料。（《大正藏》卷五四所收）。順便提及，關於上記史料，今村與志雄譯注段成式《酉陽雜俎》四，寺塔記上（《東洋文庫》四〇一冊，平凡社，1981年）中亦有詳細的解說。

⑨ 大聖慈寺 在成都市區東南，是唐代中期於蜀都成都營造的西蜀最大的佛教寺院，當地亦稱做「大慈寺」。寺的初創時期不明，據宋志盤《佛祖統記》卷四十「肅宗」條，有「上皇駐蹕成都，內侍高力士奏，城南市有僧英幹，於廣衝施粥以救貧餒，願國運再清，克復疆土，欲於府東立寺為國請福。上皇悅，御書大聖慈寺額，賜田一千畝，敕新羅全禪師為立規制，凡九十六院，八千五百區。」的記載。由此可知，寺最初由本地的僧人英幹開基，目的是施粥救貧，祈禱衰敗的唐王朝復興疆土。唐玄宗避難成都時，由玄宗朝宦官高力士推薦，「賜田一千畝」創立此寺。當時的規模就有九十六院，八千五百間的棟宇。寺的創建時期，又據宋黃休復《益州名畫錄》卷上「盧楞伽」條有「至德二載起大聖慈寺」可知寺的興建可上溯到唐肅宗至德二年（759）。

自初創以來，大聖慈寺的繁榮，是與中晚唐四川地域經濟的發展，蜀地長時期無戰事，以及安史之亂時，眾多的中原出身的文人貴族、高僧、藝術家隨玄宗入蜀等現象密不可分的。宋李之純《大聖慈寺畫記》記載宋代的盛況：「舉天下之言唐畫者，莫如成都之多，就成都較之，莫如大聖慈寺之盛。（中略）總九十六院，按閣殿、塔廳、堂房廊，無慮八千五百二十四間，畫諸佛如來一千二百一十五，菩薩一萬四百八十八，帝釋、梵王六十八，羅漢（祖僧一千七百八十五，天王，明王、大神將二百六十二，佛會、經驗、變相一百五十八，諸夾紵塑像者不與焉」（《全蜀藝文志》卷四十一）。而長年在此創作這些壁畫的作者，據《益州名畫錄》，郭若虛《圖畫見聞志》，鄧椿《畫繼》及《成都古寺名筆記》等宋代的史料記載，有名之士近八十人之多。《全唐文》卷四五三錄唐韋臯《再修成都府大聖慈寺金像普賢菩薩記》云：「（大聖慈寺）左壓華陽之勝，中據雄都之盛，岷江灌其前趾，玉壘秀其西偏，足以彰會昌之福地，宏一方之善誘，安得不大其棟宇，規正神居哉。」由此可見大聖慈寺在唐宋之際達到了寺史上的最盛期。

大聖慈寺為玄宗皇帝所敕建，因此在武宗會昌法難時不在除毀之列，也未遭

受像中原地區佛寺那樣的慘重破壞，致使保存下來的中晚唐的寺院建築以及大規模的壁畫、雕塑等佛教藝術品，尚能較完整地持續保存到元代以後，這在當時不能不說是一件幸事。五代之際，大聖慈寺也是前、後蜀皇帝，貴族，官吏文人等經常出沒的遊興宴飲之地。宋張唐英《蜀檮杌》卷下載，後蜀高祖孟知祥“明和元年六月(934)幸大慈寺避暑，觀明皇，僖宗御容已，宴群臣於華嚴閣下。”後主孟昶“廣政元年(938)上巳，遊大慈寺，宴從官於玉溪院，賦詩。”唐宋時代的大聖慈寺，不僅是一個藝術創作與鑒賞的殿堂，又是蜀民遊樂聚會的場所，先進的佛教文化情報亦由此發信。宋陸游《劍南詩稿》卷七《觀華嚴僧齋》，詩自注云：“閣下自四月初至七月末，日飯僧數千人。”可知一日間往來於寺內的僧人就達數千人之多。這些僧人中亦不乏有為傳教譯經做出重大貢獻的高僧。例如大聖慈寺僧沙門藏川曾主持翻譯地藏十王信仰的基本經典《地藏十王經》，成為淨土教地藏十王信仰的開祖。南宋宗鑑《釋門正統》所記“又有十王經者，乃成都大聖慈寺沙門藏川所撰。”在敦煌莫高窟石室中發現的《地藏十王經》絹畫上，曾題署有“成都沙門藏川”的款識，由此可證實五代時期，以大聖慈寺為中心的西蜀譯經事業曾一度影響於河西以至西域這一史實。至宋代，由於成都的經濟貿易十分發達，地方官吏曾一度以大聖慈寺為據點。逢吉日便賓聚朋集，爭相侈靡。加之寺院的建築規制亦有沿襲五代的豪華之嫌，這一情況曾引起宋朝廷的注意。《宋會要輯稿》刑法卷二之六十“政和六年(1116)五月二十一日詔，訪聞成都大慈寺門樓斜廊，安設鴟尾，沿襲五季專恣之弊，僭奢無度，其帥府監司，七夕率皆登歷宴飲，無復忌憚，吏民聚觀，不可以訓，今後七夕排當登寺門事可罷。如更有以此虧違典禮者，仰帥臣禁止施行。”足以想見這一寺院在西蜀社會中的位置。

關於寺院的沿革，《天啓成都府志》卷三建置志·寺觀云：“大慈寺，府城東門內，唐至德間建，玄宗書大聖慈寺四字尚存。”《嘉慶華陽縣志》寺觀志，《四川通志》中亦云：“明宣德乙卯(1435)毀兵火，正統丙寅(1446)重修。國朝順治(1644—1661)間重修。”現在，寺院尚存清代順治、同治年間重修的大雄寶殿，天王殿，觀音殿，法堂藏經樓等遺構，為成都市博物館所在地。關於大聖慈寺歷代的發展情況，目前尚未有專門的研究。謝元魯校譯《歲華紀麗譜等九種校釋》(巴蜀書社，成都，1988年)解說項；王文才、王炎校箋《蜀檮杌》(巴蜀書社，成都，1999年)有簡明的論述。關於大聖慈寺佛教繪畫史及佛教史方面的考察，可參閱前注⑦高橋善太郎論文；及鈴木敬《中國繪畫史》上，晚唐，五代之繪畫(吉川弘文館，1981年)、宮崎法子《伝裔然將來十六羅漢圖攷》(《鈴木敬先生還曆紀念，中國繪畫史論集》所收，吉川弘文館，1981年)、塚本善隆“引路菩薩信仰と地藏十王信仰”(《塚本

善隆著作集》第七卷，淨土宗史美術篇所收，大東出版社，1975年），杜闕誠《敦煌本佛說十王經校錄研究》（甘肅教育出版社，1998年）。謝祥榮《唐宋時期的成都大聖慈寺與蜀地文化》，毛雙民《唐代成都的佛教寺院與壁畫》（以上載《峨嵋山與巴蜀佛教文化學術討論會論文集》宗教文化出版社，2004年）周群華《唐宋成都大慈寺壁畫散論》（《成都文物》1988年第四期）。此外，關於大聖慈的史迹調查資料，詳見四川省文史研究館編《成都城坊古迹攷·大慈寺》（四川人民出版社，1987年）曾詠霞《大慈寺藏經樓楹聯試析》（成都市博物館編《文物攷古研究》所收，成都出版社，1993年）。

前寺、多寶塔^⑩壁、畫地獄變相^⑪，待詔^⑫左全筆^⑬。妙格中品^⑭。畫四天王^⑮四堵^⑯，師子國王^⑰一堵、釋迦佛^⑱一堵、小壁勢至、觀音^⑲一十二堵，及塔上壁畫西方變相、阿彌陀佛^⑳，共三堵。文殊、普賢^㉑、觀音、大悲如意輪^㉒，共五堵，並古迹，不知名。

⑩ 多寶塔 漢文塔字的語源來自巴利語thūpa，梵文作STūpa，音譯為窣堵波，或卒塔婆，本義系指墳墓。唐道宣《闡中創立戒壇圖經》云：“原夫塔字，此方字書乃是物聲，本非西土之號。若依梵本，瘞佛骨所，名曰塔婆。（《大正藏》卷四五·諸宗部二）。釋迦入滅後，其真身遺骨安置時設八所佛舍利，前三世紀由阿育王再傳印度各地，舍利塔的建造開始盛行。最早的實例可追溯至阿育王時代的桑奇第一、二、三石造窣堵波塔。東漢時代佛教初傳中原，初建浮屠祠，二世紀末後漢獻帝時，笮融在徐州造浮屠祠時並設重層的塔樓。（《三國志》卷四九劉繇傳）。此後二世紀中葉，南京建初寺創立時亦設有塔婆。多寶塔的名稱初見於《法華經》見寶塔品，指釋迦、多寶佛並生的佛塔，但形式并不固定。此後唐代真言宗密教供養胎藏界五佛時多稱塔為多寶塔，並沿襲至今。最初的佛塔遺例見於四川省什邡縣皂角鄉白果村後漢磚室墓中出土的佛塔畫像磚，塔為三重樓閣式，左右並設佛殿及蓮瓣裝飾，與徐州笮融所創一塔一佛殿的配置近似。詳拙稿《古代中國佛教寺院における堂内造像の配置——近年寺院址出土の新資料を手がかりとして》（《京都橘女子大學研究紀要》第三〇號）。

⑪ 地獄變相 指把佛教經典中的故事場面繪畫化的形式，又稱“變”“經變”或“變相圖”。六朝以來成為佛教繪畫的最主要形式。地獄指六種輪迴世界（六道）

的最下位，即地下牢獄之意。梵語作Naraka，音寫為“奈落”，佛教的因果報應說中，因罪惡的類別和程度設定為百種以上的地獄，衆生為報償生前的罪惡，必須在地獄的支配者閻魔王和獄卒的監視下，甘受殘酷的刑罰。因此壁畫中多繪衆生赴冥界，閻羅審訊、處刑，鬼畜呼號或衆生在地獄中受苦的情節。印度阿旃陀石窟亦能見到初例，四世紀末，經西域傳至東方佛教世界。隋唐時代，除地獄變相外，石窟和寺觀壁畫上更多地出現西方淨土變、藥師經變、降魔經變、維摩經變、華嚴經變、金剛經變以及涅槃變等。地獄變相的實例遺存甚少，在敦煌經變畫中，僅在莫高窟第二三一窟西壁和榆林窟第十九窟甬道北壁中，能見到據《正法念處經·地獄品》所繪的兩幅地獄變相題材的遺例。

⑫ 待詔 唐代為蒐集文詞、經學、卜醫、技藝等人材而設置的翰林院中的官職。五代後蜀主孟昶於明德二年（935）始設翰林圖畫院，在中國繪畫史上堪稱宮廷畫院成立之嚆矢。但因史料缺乏，詳情無攷。其職位的種類有待詔、藝學、祇候等。另據《十國春秋·百官表》所載，五代南唐的畫院裏，亦曾設有待詔，內供奉、司藝、畫苑學士等職。《益州名畫錄》中的畫家記事，多冠有當時西蜀畫院在職畫家的職官名。如後蜀孟昶時代的黃筌，則記為“翰林待詔，權院事，賜紫金魚袋”，此為當時翰林圖畫院中所授與的最高官職。對此問題，鈴木敬《宮廷作畫機構》（《中國文化叢書》七，藝術篇所收，大修館書店，1971年）中有較詳細的論述。余城《北宋圖畫院之新探》（文史哲出版社，1988年，臺北）亦有攷察。

⑬ 左全 唐代畫家，生歿年不詳，蜀郡人。《益州名畫錄》卷上云：“寶曆年間（825），於大聖慈寺中殿畫維摩變相、師子國王、菩薩變相；三學院門上三乘漸次修行變相、降魔變相；文殊閣東畔水月觀音、千手眼大悲變相。”又云：“大中初，又於聖壽寺大殿畫維摩詰變相一堵，樓閣、樹石、花雀、人物、冠冕、蕃漢異服，皆得其妙。”可知其藝術創作盛期的到來，當在中晚唐的寶曆至大中年之間。此外，《益州名畫錄》和《成都古寺名筆記》均記載左全於大聖慈寺的多寶塔壁曾繪製過做長安趙景公寺吳道玄地獄變的壁畫，可知其畫風出自當時京城畫系的名手吳道子。這一記載亦是唐代長安中原傳統的畫風直接影響於西蜀，及研究長安與西蜀造型藝術交往中應值得注意的史料。關於這一問題，近年有羅世平《四川唐代佛教造像與長安模式》（《文物》2000年第四期）一文作過專門的探討。

⑭ 品格 中國古代繪畫史上評價畫家和作品的專門用語。歷代的畫史、畫論使用這一概念並不統一，又稱作“品”、“格”、“畫品”、“畫格”等。六朝時代，基於當時政治上為提拔人才實施的“九品中正制”，“品格”成為文人士大夫間評價人的品格、教養、本質、面貌而使用的專門用語，此後遂用於對藝術鑒賞的評論之

中，作為美術評論，南齊的謝赫在所著《古畫品錄》序中，首先提出畫品的概念：“夫畫品者，蓋衆畫之優劣也”，書中以此把畫家二十七人分成六品加以評論。至唐代，李嗣真作《書後品》，始分李斯等五人為逸品，張懷瓘作《書斷》，立神、妙、能三品之目。後朱景玄《唐朝名畫錄》中，合兩家之論，定為神、妙、能、逸四品。張彥遠《歷代名畫記》在論“畫體”時，又創自然、神、妙、精、謹細五等品格。宋代的黃休復繼唐代之所成，在《益州名畫錄》卷上目錄中，把收錄的畫家按逸、神、妙、能四格排列，又把妙格和能格分出上、中下三品。目的是更加細緻地對畫家藝術水準做出鑒別。這一理念，曾對宋代以後興起的重視鑒賞性的文人畫現象產生過深刻的影響。文中范成大所述的品格，即是套用了黃休復《益州名畫錄》的畫家品格區分，而並非本人的創意。上述中國古代畫論中的“品格”的形成及對其藝術創作所產生的影響，島田修二郎《逸品畫風について》（《美術研究》一六一號，1951年）中曾作過專門研究，中村茂夫《中國畫論の展開》晉唐宋元篇（中山文華堂刊，京都，1971年）亦有詳盡的敘述。

⑮ 四天王 成立於古代印度的神話時代，後成為佛教中的護法善神。經說中稱做欲界六欲天第一界的四天王天主，居於須彌山頂忉利天，身邊並隨從菩薩等眷屬，守護山下的四方四洲。四天王的守護方位與各自的配置，諸經的說法並不統一，但根據現存的實例，大致可定為：持國天（東方，梵語為提頭賴吒）、增長天（南方，梵語為毘樓勒叉）、廣目天（西方，梵語為毘樓博叉）、多聞天（北方，梵語為毘沙門）。五世紀末，四天王經中亞傳至中國。古代石窟寺院中作為神將像出現的四尊並立像形式甚為罕見，最古的實例有敦煌莫高窟第四二七窟前室遺存的隋塑，經宋代彩繪的大型四天王像，且保存較完整。作為壁畫題材，則有繪於西魏第二八五窟本尊倚像龕上兩側的四軀天王像被認為最早的畫迹。至近世，四天王像被明代的志怪小說《封神演義》神格化，世俗傳稱為四大金剛。在中原、南方的漢化寺院中多作手持神器、護國息災的武將之狀。詳見豬川和子《四天王像》（《日本の美術》第二四〇號，至文堂，1986年）。

⑯ 堵 古代墻垣的長度單位。《說文》：“堵，垣也，五板為堵。”又《左傳》及《周禮》云：“一丈為板，板廣二尺，五板為堵。”堵的長度其說法不一，但用於寺觀壁畫之中，當指繪於一面墻壁的畫面尺寸單位。清段玉裁《說文解字注》土部有詳解。

⑰ 師子國王 關於師子國的史料見於唐玄奘《大唐西域記》卷十一“僧伽羅國”條。僧伽羅，梵文為simhala，意譯執師子國或師子國，又名楞伽洲Lanka，位

於印度洋上的錫蘭島(今斯里蘭卡)。東晉《法顯傳》中有《師子國遊記》一篇，其云：“此國多出珍寶珠璣，有出摩尼地，方可十里。王使人守護，若有採者，十分取三。其國本無人民，正有鬼神及龍居之，諸國商人共市易。(中略)諸國人問其土樂，悉亦復來。於是遂成大國。”當是關於師子國見聞的最初的漢文記錄。參閱章巽《法顯傳校注》(上海古籍出版社，1985年)及長澤和俊譯注《法顯傳·宋雲行記》(《東洋文庫》第一九四)。師子國和中國王朝文物往來的記錄，見《梁書》卷五四諸夷傳“師子國”條：“晉義熙(405—416)初，始遣使獻玉像，經十載而至。”此外，《大唐西域記》卷十一“僧伽羅國”條附《執師子傳說》及《僧伽羅傳說》，同時記有師子國王的事迹。卷末云：“因以王名而為國號。僧伽羅者，則釋迦如來本生之事也。”明永樂刊《北藏》本作注曰：“僧伽羅國，古之師子國也。又曰無憂國，即南印度。其地多奇寶，又名曰寶渚。昔釋迦牟尼化身名僧伽羅，諸德兼備，國人推尊為王，故國亦以僧伽羅為號也。”(詳見季羨林等校注《大唐西域記》，中外交通史籍叢刊，中華書局，北京，1985年)。作為壁畫題材，始見於敦煌莫高窟中唐窟的壁畫之中，畫像為一立佛，謂“僧伽羅國施珠瑞像”或“瑞像圖”。

⑩ 釋迦佛 佛教的教祖釋迦如來，略稱釋迦，尊稱為釋尊。公元前一世紀，釋迦的形象作為繪畫和雕刻的表現主題而逐漸登場，即現在所謂的佛教美術的出現。其形象特徵為肉髻、螺髮、白毫，右手施無畏印，左手與願印，着通肩袈裟，分立像和結跏趺坐像兩姿式。釋迦的脇侍有配文殊和普賢菩薩的三尊像，加之阿難和迦葉兩弟子的五尊像，以及左右配十大弟子和天龍八部的群像等形式。五胡十六國時期(三世紀末—四世紀初)，釋迦像多以金銅佛的形式自印度、中亞傳至中原，南北朝初期有三尊像，隋、初唐時期有五尊像等流行。另據原始佛典《增一阿含經》卷二八，釋迦在世時，優填王因追念釋迦單身赴忉利天為摩耶夫人說法，遂在國中模刻釋迦形象。此像從此以後被認作是對釋迦形象最真實的表現。這種被稱做真身釋迦像及發願者優填王像曾一度在中國唐代及日本平安時代流行。關於釋迦像的研究，見高田修《釋迦像の成立と展開》(《仏教藝術》第七五號)，清水善三《釋迦像形式の展開——中國、日本》(《仏教藝術》第一——號，田辺三郎助《釋迦如來像》，(《日本の美術》第二四三號，至文堂，1986年)。

⑪ 勢至、觀音 指阿彌陀如來兩脇侍的勢至和觀音菩薩。一般配於阿彌陀佛的左右，成三尊形式。其特徵據《觀無量壽經》，左側的觀音其實冠的正面飾阿彌陀化佛的標志。右側的勢至菩薩則在冠中飾寶瓶，兩者以此作為識別。另按菩薩原指成為悟者以前的釋迦或指為釋迦的前世，在佛教的等級中僅次於佛，大乘佛

教時代曾作為勵行求悟修行之眾生的泛稱。大乘佛典中出現的諸多菩薩之中，以觀音、勢至及文殊、普賢菩薩的記述最詳，特別是觀音菩薩，曾作為單獨的信仰對象流行於整個東亞地區，並一直沿續至今。

㉒ 西方變相。阿彌陀佛 又稱西方淨土變或阿彌陀經變，指描繪大乘佛典中關於西方淨土世界場面的壁畫或佛畫。“變”或“經變”、“變相”皆指根據佛經所繪製的繪畫形式。西方淨土變中，除阿彌陀經變之外尚有無量壽經變和觀音無量壽經變。據《阿彌陀經》及《大無量壽經》，“從是西方過十萬億佛土，有世界名曰極樂。其上有佛號阿彌陀，其國眾生無有衆苦，但受諸樂。故名極樂。”可知是把阿彌陀佛作為實現極樂往生的西方淨土世界的教祖。因畫面的內容本是非情節性的，因此要求壁畫的構成須發揮相當的表現力和想像力方能啟發民衆。在隋、唐時期的經變題材的製作中，西方淨土變一直是寺院壁畫創作的的基本主題。敦煌莫高窟初唐期的壁畫中，則能數出近三十例之多。

另按：唐段成式《酉陽雜俎》寺塔記中，則記隋、初唐畫家范長壽曾於長安趙景公寺（隋弘善寺）畫西方變，十六對事觀。這一記事如果屬實，可知西方變的題材曾早於敦煌出現於中原京城的寺院壁畫製作之中。由此可證中原的佛教繪畫題材曾對河西地域產生過影響。大聖慈寺的唐代西方淨土變的主題，在攷察中原與河西佛教題材相互影響的問題上，則是非常重要的線索。金維諾氏《西方淨土變的形式和發展》（第三回日中仏教學術交流會議發表要旨，仏教大學，1990年）中曾有論述。

㉓ 文殊、普賢 指文殊和普賢兩尊菩薩。文殊是象徵諸佛智慧的菩薩，其圖像為表現發揮其智慧的威力而乘於威嚴的獅子之上。普賢則在大乘佛教的菩薩中對佛陀的教義有特殊的理解，相對於文殊的“知性”普賢更具“理性”，乘東方淨妙國的六牙白象，以守護持經者的面目出現於人間世界。兩菩薩隨侍於釋迦如來，構成三尊一組形式。《法華經》、《華嚴經》普賢行願品中記有其功德與尊格。

關於四川普賢信仰的歷史，據舊《峨嵋山志》記載，傳說中印度人、生於周威烈王十二年的千歲寶掌和尚“魏晉間來中國，入蜀禮普賢，住峨嵋山靈嚴寺”以為普賢信仰之始。晉隆安三年（399），慧遠之弟慧持來峨嵋山，依普賢修法，居龍淵精舍，為時人所重。此後，特別是宋代以後，峨嵋山遂成為普賢信仰道場而沿續至今。據華嚴宗的教史所載，中國華嚴宗第四祖澄觀（738—839）於唐大曆十一年（776）專程由五臺山造訪峨嵋，求拜普賢。澄觀在所撰《華嚴三聖圖通觀》中，敘述了文殊、普賢與毘盧遮那如來之間的關係，成為“華嚴三聖”信仰的主要經

說。唐宋時期以大聖慈寺為中心的成都寺院崇祀普賢之例甚多。唐韋阜《再修成都府大聖慈寺金像普賢菩薩記》有“大慈寺普賢像，蓋大照和尚傳教沙門體源之所造也。儀合天表，製作神工，連開慈顏，月滿毫相”之贊語。可見大聖慈寺在唐代則盛行過普賢信仰。黃休復《益州名畫錄》中亦記，成都佛寺多繪普賢真容，圖華嚴九會，亦可說明當時的成都諸寺院多繪有普賢像以事供養。現在，峨嵋山萬年寺仍存有宋代製作的銅造乘象普賢像，是為當年普賢信仰盛行之見證。

文殊菩薩信仰的根據，則源於永初二年（421）佛馱跋陀羅所譯《華嚴經》卷二菩薩住所品，把五臺山（清涼山）比做由文殊師利所支配的靈域。此後盛唐時期，五臺山的文殊信仰達到極盛。中國較早的描繪文殊、普賢的經變畫則見於敦煌莫高窟中唐第一五九窟的前室之中。法國巴黎國立圖書館所藏伯希和敦煌收集品中，晚唐五代的白描文殊五尊像亦是重要的畫例。而普賢像最早的遺品，見於雲岡石窟第九窟主室南壁明窟西側的浮雕騎象普賢像。莫高窟初唐第三三一窟東壁上的法華經變圖中，尚能見到單獨的普賢騎象的形象。關於文殊和普賢的圖像學考察，詳見金子啓明《文殊菩薩像》（《日本の美術》第三一四號，至文堂）、山本勉《普賢菩薩像》（《日本の美術》第三一〇號，至文堂）。

② 大悲如意輪 大悲，指如來使衆生得以解脫，其悲心廣大，故稱“大悲”。《涅槃經》十一偈言云：“三世諸世尊，大悲為根本。（中略）若無大悲者，是則不名佛。”如意輪，即如意輪觀音的略稱。密教中變化觀音之一。是六觀音（千手，十一面，不空羂索，馬頭，如意輪，準胝）中出現時代最早的一尊。“如意”指觀音手中所持的象徵財寶和福德的如意寶珠，“輪”為佛教教義中表現知德的法輪，或稱輪寶。此如意寶珠和輪寶，為如意輪法號之源。據唐代所譯《如意輪陀羅尼經》所說，如意輪觀音的功德是為成就俗世間的富貴、資產、勢力、威德及出世間的福得和智慧。經典和圖像上則分為兩臂、四臂、六臂、十臂、十二臂等形象。中國的如意輪觀音信仰，是隨盛唐時的數種如意輪觀音經的漢譯而出現的，造像和壁畫的製作可追溯至玄宗朝。宋《宣和畫譜》卷二載唐的吳道子、楊庭光均畫過以如意輪菩薩為主題的佛畫，並流傳至宋代。現存具體的作例，據松本榮一《敦煌畫の研究》（東方文化學院東京研究所刊，昭和十二年）所錄，自盛唐至宋代的敦煌如意輪觀音圖，在大英博物館及法國吉美國立東洋美術館則藏有九幅。1987年，西安法門寺地宮中發現的唐懿宗為舍利供養而製作的八重寶函（第五重）的正面，以精緻的綫刻手法雕出配有八供養者的如意輪觀音像，視為珍貴的唐代遺例。[圖三十五] 如意輪觀音流佈於四川的形迹，可見於巴中南龕的唐乾元二年（759）造像龕及丹稜鄭山第六四號盛唐千手觀音龕上的形象。蜀地如意輪觀音像的流行



【圖三十五】如意輪觀音線刻八重寶函（唐代，陝西省扶風縣法門寺地宮出土）

並非偶然，作為西域中原文化交流的中繼點，四川當與敦煌及唐代兩京地域的密教信仰的流行有直接的聯繫。關於如意輪觀音的儀軌和圖像的研究，詳見長部和雄《漢譯如意輪法軌に関する研究》（印仏研二九，昭和四十一年），井上一稔《如意輪觀音像・馬頭觀音像》（日本の美術）第三一二號，至文堂）等。

普賢閣：^②閣外南壁，畫南方天王^①一堵，趙溫奇^③筆，妙格上品。畫佛會^④一堵，五如來^⑤一堵，八菩薩^⑥釋迦佛一堵。並閣後壁，畫文殊、普賢。北畔，五髻文殊^⑦、彌勒下生^⑧、北方天王^⑨。井堂^⑩

內四柱上，四天王，並辛澂^②筆，妙格中品。北方甲肉天王^③，杜敬安^④筆，能格上品。

② 普賢閣 大聖慈寺內的主要佛殿之一，以供奉普賢菩薩像而得名。其初建情況已無從稽攷。唐貞元十七年（801），當時的劍南四川節度使韋臯，曾為普賢閣所供養的普賢菩薩像重妝竣工撰寫了《再修成都府大聖慈寺金銅普賢菩薩記》，能窺見當時造像復興的景象。文中云：“大慈寺普賢像蓋大照和尚傳教沙門體源之所造也。（中略）昔大曆初，有高行僧不知何許人，曰斯像後十年而廢，二十年而復興，我今皇帝神聖纂圖，詔四方藍宇，修舊起廢，斯其明效也。”（《全唐文》卷四五三韋臯項）。可知普賢閣內安置的本尊，其製作年代至少可推至唐代宗大曆初載（766）以前。在唐德宗貞元年間（785—804）佛殿及造像又進行了大規模的修復和重妝。案，另據宋代繪畫史資料，在大聖慈寺前院，相對於普賢閣，唐代還建有文殊閣一棟。綜合《成都古寺名筆記》和《益州名畫錄》的記事，在普賢閣作過壁畫的畫家，有趙溫奇、杜敬安、滕昌祐、辛澂等人。但兩者的著錄內容不盡相同。例如，《益州名畫錄》錄趙溫奇“於大聖慈寺文殊閣繼父之踪，畫北方天王。”而不載於普賢閣作畫事迹。又同書辛澂條云“普賢閣下五如來同生一蓮花及鄰壁小佛。”而《名筆記》則略記為“五如來一堵”。《益州名畫錄》記滕昌祐“今大聖慈寺文殊閣、普賢閣、肖相院、方丈院、多立心院、藥師院、天花瑞像數額。”而《名筆記》則無載。由此可知至南宋時代大聖慈寺的壁畫，已很難準確地判斷作者姓氏。另根據兩者的著錄尚可察知普賢閣的大殿內各壁面，曾繪有表現普賢菩薩本尊經說中的守護神，即以四天王為中心，加之帝釋、梵天的所謂“梵釋二神。”當是表現天部諸尊中主要的佛法守護神的主題內容。關於普賢閣的初建，另參見第一章。

③ 南方天王 即南方的守護神增長天王。梵語Virūdhaka，音譯為毘樓勒叉。漢譯為增長或增廣。據《陀羅尼集經》卷十一所說，他左手持刀，右手握戰戟，身青色，位於須彌山南側，率領鳩槃荼等諸鬼神而護於南方。在古代健陀羅佛教遺址發現的遺例中，四天王像多出現在釋迦成道或與魔王軍激戰的場面之中。造型上，其裝束多為身着瓔珞和綬帶的貴族型。傳至中國後，其像形又逐漸演變為着七寶金剛甲冑的神將。蜀地四川現存的遺例，見大足石窟宋代第一三三龕北壁和南壁浮雕形的天王像，各為多手臂形，手持多種武器及輪寶，造型已完全漢化。另參見注④四天王像條。

⑤ 趙溫奇 晚唐畫家，生歿年不詳。趙公祐之子，德齊之父。三代以畫稱。事迹及著錄畫迹僅見於《益州名畫錄》及《宣和畫譜》。《益州名畫錄》載：“公祐子也。幼而穎秀，長有父風。父歿之後，於大聖慈寺文殊閣內繼父之蹤，畫北方天王及梵王、帝釋、大輪部屬、大將堂大將部屬並梵王、帝釋、普帝釋。”《宣和畫譜》著錄有作品兩件：“梵誦仕女圖”及“烹酪仕女圖”，並記其畫格：“筆法臻妙，世稱高絕”。另案，范成大的記事中記其在普賢閣、文殊閣、華嚴閣及大輪堂等處均有壁畫殘存。然《益州名畫錄》的成書年代與范成大親見大聖慈寺壁畫之事，實有一百六十年歲月之隔。比較兩書的記載，趙溫奇的畫迹至南宋期是否是還能留下如此之多，當是疑問。另參見注中范瓊條。

⑥ 佛會 佛會圖的略稱。指根據華嚴經典繪製的為聽毘盧遮那佛之說法而集結於說法現場的如來、菩薩及弟子的諸豪華場面。其畫面的內容多羅列九鋪“說法圖”是以表現《華嚴經》中所說毘盧舍那佛說法和會座的場景，構成“七處九會”的一大畫面。這一題材出現於盛唐，流行於五代及宋。見於敦煌莫高窟盛唐和吐蕃期的壁畫中，則在九部說法圖的一大畫面中，配以海、蓮池、重樓、講堂、天界等自然及現實世界，以表現蓮花藏世界發展的整體過程。這一壁畫構成又多稱之為“華嚴九會”。在稍晚出現的密教曼荼羅的表現上，亦稱為“六會”或“九會”。此圖因是表現華嚴經變相的抽象內容，畫家則根據主觀想像而作，故形象表現的差異甚大。例如，敦煌莫高窟晚唐第八五窟窟頂北披繪有華嚴經變“九會”一鋪，其題記記為：一、菩提道場；二、普光明殿；三、忉利天；四、夜摩天；五、兜率天；六、他化天；七、八、普光明殿；九、重閣講堂。是為研究這一題材的參攷。

⑦ 五如來 真言密宗中把大日如來所具備的五個智慧用五身如來作為象徵，全稱“五智如來”。八世紀初，唐僧一行（683—727）於京城長安初譯的密教系經典《大日經》中見其經說。在金剛界曼荼羅的畫面構成中，是以大日如來為中心，東方阿閼如來、西方無量壽如來（阿彌陀如來）、南方寶生如來、北方不空成就如來的位次作為配置對象。但在中國，尤其是唐代中晚期，據《大日經》製作的胎藏界五佛的形象資料未能傳世，故詳情無從可知。因此，大聖慈寺普賢閣中殘存下來的“五如來”畫題，則成為攷察晚唐時期真言密教流行於四川的重要線索。另案，在日本的平安時代早期，受真言宗開祖空海於大同元年（806）歸朝時帶回的《大日經》和《金剛經》系統，被稱做“現世曼荼羅”的兩界曼荼羅的影響，以兩界大日如來為題材的佛畫及雕刻題材，在日本社會逐漸盛行，例如空海的孫弟子惠連（798—869）為藤原順子皇太后在京都山科創建的安祥寺中，曾造立木製的五智如來坐像，並流傳至今（現存京都國立博物館），成為表現金剛界五智如來最古的真言密教雕像。關於五智如來的諸問題，山本勉

《大日如來像》（《日本の美術》第三七四號，至文堂）中有詳細的攷察。

㉘ 八菩薩 指作為特定的如來眷屬的八種菩薩。菩薩，在漢化佛教中被認為是救濟衆生，給人間帶來福德的釋迦如來的前身，其等級僅次於如來，因此在中國幾乎與釋迦佛同樣受到民衆的崇拜。漢化佛教中菩薩各有等覺性的名號，在圖像中有代表性的等覺菩薩有“四大菩薩”、“八大菩薩”及“十二圓覺菩薩”。“八菩薩”的成員因經軌而說法不一，在唐代以前的密宗經典中，如不空所譯《出生無邊門陀羅尼經》，指遍照、照明、惠光、月光、警覺、滿一切意樂、星宿王、行惠。《八大菩薩曼荼羅經》為觀自在、慈氏、虛空藏、普賢、金剛手、曼殊室利、除蓋障、地藏。達磨笈多譯《藥師如來本願經》為文殊師利、觀世音、得大勢至、無意盡、寶檀華、藥王、藥上、彌勒（慈氏）。又譯者不明的《七佛八菩薩大陀羅尼神咒經》，指文殊師利、虛空藏、觀世音、救脫、跋陀和、大勢至、得大勢至、堅勇。在盛唐至北宋時流行的提倡灌頂法的密宗教典中，稱僧侶灌頂修煉時，需有一位大菩薩臨場證明。另據《灌頂摩尼羅宣大神咒經》等經說，密宗瑜伽部歸場證盟者即八大菩薩。八菩薩的實例，僅見於四川大足大佛灣轉法輪塔（俗稱倒塔）第一級的各龕中。八身菩薩各頭戴花冠，身着輕衫，胸飾瓔珞。為宋代之作。其成員依次為虛空藏、彌勒、觀世音、地藏王、除蓋障、妙善祥、金剛手、普賢王諸菩薩。范成大見於普賢閣的“八菩薩”雖其細節未詳，但應與大足石刻的造例大同小異。中唐畫家辛澈於大聖慈寺繪製八菩薩這一史料，當是研究四川地區密教圖像成立的重要依據。可知這一密教題材已於中唐時期出現在蜀中各地。白化文《漢化佛教與寺院生活》（天津人民出版社，1989年）一書亦對此有介紹。

㉙ 五髻文殊 指密教中文殊菩薩。密教圖像中於胎藏界曼荼羅的中臺八葉院和文殊院內繪有文殊菩薩。據唐不空譯《五字陀羅尼頌》及《金剛瑜伽文殊師利菩薩供養儀軌》所說，密教中的文殊是按髮髻的個數為稱呼，其髮髻有一髻、五髻、六髻、八髻，因此稱一髻文殊、五髻文殊、六髻文殊、八髻文殊。作為修法的本尊，文殊的各髮髻造型均有不同的象徵，一字為增益，五字為息災，六字為減罪和調伏，八字為息災和調伏。密宗的文殊像變騎坐獅子為手執寶劍，顯示無魔不摧，無邪不降的銳利。此外文殊變的題材在敦煌壁畫中，由初唐至宋一直甚為流行，但本尊形象中尚不見有五髻文殊的造型，更不見於雕刻。而在日本的平安時代至鎌倉時代（九世紀——十四世紀），因真言密教的流行製作有多數的文殊雕像。最早的五髻文殊的作例則是京都太秦廣隆寺所藏平安時代中期的五髻文殊坐像。另參見注㉘。

㉚ 彌勒下生 據西晉竺法護譯《彌勒下生經》的內容所描繪的經變畫，又稱

“彌勒淨土變”、“彌勒變相”或“彌勒下生經變”，簡稱“彌勒變”。據經說：“彌勒菩薩觀世五欲致患甚多，衆生沈沒，在大生死甚可憐愍。自以如是正念觀故。時僂佉王共諸大臣持此寶臺奉上彌勒。彌勒受已施諸婆羅門。婆羅門受已即便毀壞，各共分之。彌勒菩薩見此妙臺須臾無常、知一切法，皆亦磨滅。修無常想。出家學道。生於龍華樹下（中略）爾時諸天龍神王，不現其身而雨花香供養於佛。三千大千世界皆大震動。”即所謂在龍華樹下思惟修行成佛的“龍華三會”的主題。（《大正藏》卷十四）敦煌莫高窟初唐第三二九窟北壁上所描的彌勒淨土變相，則分上中下三段，表現出氣勢宏大的彌勒兜率天宮說法，龍華樹下成佛，僂佉王剃度出家等情節，被認為是此題材的最初的代表作例。但在唐宋時期的中原地區的寺院中，彌勒變的繪製甚少，唐代的重要繪畫史料《歷代名畫記》及《西陽雜俎》寺塔記中均不見其記載。因此，作為河西和西蜀兩地區佛教美術造型傳播上的重要線索，普賢閣上彌勒下生畫題的出現應值得注意。

④ 北方天王 指四天王中的北方守護神多聞天。梵名Vaisravana，音譯為舍羅門。漢譯佛教經典中訛傳作毘沙門，漢譯作多聞天，是佛教成立之前的古印度吠陀神話時代中作為帝釋天部下的，有着信仰傳統的善神。後在四天王中因守護須彌山的北方，在佛教中獲得重要位置，稱北方天王。漢譯佛典中作為佛教守護神的祖型，是以統領夜叉，羅刹，財福神的身份而出現。多聞天既是護法的善神，又能帶來財福於世，因而自佛教初傳中原起以至今日，經過不斷漢化，又觸入了中國傳統的民俗信仰，成為護國安民，乞請風調雨順的護法神。通例的像型成忿怒相，着七寶金剛莊嚴甲冑的武將型，左手持供釋迦塔，右手執三叉戟或寶棒，腳下踏三夜叉鬼，並立於盤石上。宋贊寧《大宋僧史略》卷下城闕天王載其唐代毘沙門信仰的始源。唐天寶元年（742），唐領的龜茲，安西城被大食，康居等五國蕃兵所困，由於不空三藏的加持祈禱，毘沙門天王在城北門樓上顯現，並“大放光明”，使“金鼠”咬斷敵軍弓弦，蕃軍大破。安西表奏，玄宗帝大悅。遂令諸道城樓及寺院別院置天王像。（《大正藏》卷五四）此一傳說自唐代開始流行，此後又傳至日本。在日本平安京羅城門上安置的腳下踏地女和尼藍婆，毘藍婆二鬼的毘沙門天，則被稱做“兜跋毘沙門天”，自中國傳來的木雕像實例，作為國寶現仍藏於京都的教王護國寺內。魏晉南北朝時期以來製作的像形，一般為身着甲冑，立於蓮花座上或腳踏邪鬼，左手執劍，右手擎寶塔。這一樣式由漢民族所獨創，此後亦流傳至日本。最為典型的實例當屬龍門奉先寺於唐上元二年（675）製作的作為盧舍那大佛脇侍的巨像。宋代以後，毘沙門天又融於民間傳說中的唐代鎮守邊關的武將李靖的信仰，民間俗稱為“托塔李天王”，或稱做“戰勝天王”，“甲肉天

王^①等。大聖慈寺中以北方天王為題的壁畫數量之多，能與羅漢像共同列於冠首，說明此像曾在西蜀流傳廣泛，而在民衆中獲得過極大的信仰。關於毘沙門天像，日本曾有過專門研究，見於田辺勝美《毘沙門天像の誕生——シルクロードの東西文化交流》（吉川弘文館，1999年），松浦正昭《毘沙門天像》（《日本の美術》第三一五號，至文堂），以及岡田健《東寺毘沙門天像——羅城安置説と造立年代に関する考察》上、下（《美術研究》三七〇、三七一號）。

② 井堂 關於大聖慈寺的寺院配置和建築史上的問題，因缺乏史料及考古資料，則很難進行具體的考察。從范成大的記事上判斷，此寺院無疑是沿襲了中原京城的配置傳統，即稱做多院式的殿堂配置。所謂“多院式”，是指寺的整體包括主院和別院兩部分，兩院之間又以迴廊相連接。此“迴廊”即《成都古寺名筆記》中所提及的“連寺廊”。案：《續高僧傳》卷十法瓊傳載北朝初年，華北名僧僧朗曾於泰山建朗公寺（現在屬長清靈巖寺），其建築規模為“上下諸院，十有餘所，長廊連表，千有餘間”。朗公寺的創建當為中原地區多院式伽藍成立之始。在南朝的梁代，武帝為亡父所造大敬愛寺之規模更加宏壯，同書卷一寶唱傳云：“中院之去大門，延袤七里，廊廡相架，檐雷臨屬，旁置三十六院，皆設池臺，周宇環繞。”可見南方寺院的多院式規模，已非北朝初期所能比。此外，唐高宗於顯慶初載（656）所建西明寺，慧立、彥棕《大慈恩寺三藏法師傳》卷十記其規模為“寺面三百五十步，周圍里數，廊、殿、樓、臺、飛瓊接漢，金鋪藻棟，眩目暉震。凡有十院、屋四千餘間。”井堂之“井”，本指古代宮殿內部的頂部中央所突出的一方井，為突出莊嚴效果，加繪寶蓋圖案為裝飾。其構成由井心、井外邊飾和垂幔三部分組成，稱為“藻井”。記載中的“井堂”應是指與普賢閣相連接的，具有藻井構造和特徵的殿閣。具體構造未詳。

③ 辛澈 唐代中期畫家，出身和生歿年無攷。據《益州名畫錄》卷上妙格中品載：“建中元年（780），大聖慈寺南畔創立僧伽和尚堂，請澈畫焉。才欲援筆，有一胡人云，僕有泗州真本。一見甚奇。遂依樣描寫及諸變相。未畢，蜀城士女瞻仰儀容者側足，將燈香供養者如驅。今已重妝損矣。”可知他曾以畫西域樣的僧伽像而在蜀獲得名聲。同書又載他於普賢閣下畫“五如來同坐一蓮花”及鄰壁“小佛”、九身閣內“如意輪菩薩”。雖然范成大對辛澈畫迹的記載較之《益州名畫錄》略多，但《益州名畫錄》則又對“五如來像”有較具體的描述，兩史料當可互補。辛澈的畫迹至宋代已不傳，《宣和畫譜》亦不載其作品，因此普賢閣的閣外南壁、後壁及井堂內留下的四天王、五如來等壁畫，應是當時留下的辛澈唯一的真迹。

④ 北方甲肉天王 詳見注①北方天王條。

⑤ 杜敬安 五代西蜀畫家。後蜀孟知祥明德年間（934—938）入宮廷。為翰林待詔。賜佩紫金魚帶（《益州名畫錄》卷中）。同書又記他為「子瓌子也，美繼父踪。妙於佛像。今大聖慈寺普賢閣下「北方天王」，三學院羅漢閣下「無量壽尊」，並敬安筆。蜀城寺院，敬安父子圖畫佛像羅漢甚衆。（中略）江、吳商賈入蜀，多請其畫，將歸本道。」說明他的畫在蜀城有一定的影響。另案，關於杜敬安的家世，《益州名畫錄》作「子瓌子」，《圖畫見聞志》作「峴龜子」。俞劍華《中國美術家人名辭典》對此稱「未知孰是」。攷《益州名畫錄》對杜峴龜記述頗詳。說他「其先本秦人。避祿山之亂，遂居蜀焉。（中略）專師常樂寫真，雜畫。王蜀少主以高祖受唐深恩，（中略）命峴龜寫大唐二十一帝御容於殿堂之四壁。」可知他為前蜀少主王衍（918—925）時期的宮廷畫家。而對杜子瓌則略為簡略，記其：「成都人。唯攻佛像。王蜀時於龍華泉東祥院畫毘盧佛。」但敬安與子瓌則明記其父子關係。又「美繼父踪，妙於佛像」，而與杜峴龜的出身，畫迹及擅長均不合。且《圖畫見聞志》之記事又多依據《益州名畫錄》鈔錄而成。兩者較之，理應認為《益州名畫錄》所述當有所據。而《圖畫見聞志》說恐是傳竄之誤。據上所推，杜敬安其父當為杜子瓌而非杜峴龜。又宋《宣和畫譜》卷三著錄有杜峴龜作品十餘件，而不見杜子瓌及杜敬安之畫迹。據此可見其兩人的作品在宋代已不見傳世。而壁畫之作僅存於大聖慈寺。

鮮于院小閣上壁，畫毘盧佛^⑥，待詔杜峴龜筆^⑦。妙格下品。

⑥ 毘盧佛 毘盧遮那如來之略稱。又稱盧舍那佛。「盧舍那」為梵語 Vairocana 的音寫，漢文譯意為「光明遍照」。倡導華嚴世界觀的《華嚴經》及《梵網經》是為典據。據《華嚴經》經說。君臨於蓮華藏世界中心的如來被稱做「盧舍那佛」。此佛坐於具有一千蓮瓣的臺座之上。其蓮瓣則表現百億之世界。盧舍那則化現為一千釋迦佛，各佛又化現為百億的釋迦佛於現世說法。以象徵包括十方諸佛。具有無限智慧的釋迦牟尼之法身。此後盧舍那信仰又觸入密教經說中的大日如來世界觀。遂代表為佛法宇宙之本體。中國最初的作例，當為雲岡石窟建於460年至465年的第十八窟主尊盧舍那大佛（其主題尚有爭議）。唐高宗於上元二年（675）敕建的龍門奉先寺洞大像則為盧舍那之代表作。其像型多為右手施無畏印，左手反掌於膝上。結迦趺坐於蓮華座上。左右脇侍為如意輪觀音和虛空藏菩薩。另在日

本，天平勝寶四年（752）由聖武天皇親自發願，為東大寺開眼法會而敕建的東大寺盧舍那大佛以及奈良時代建造的唐招提寺金堂本尊盧舍那造像，均為佛教美術史上這一主題的名作。而唐招提寺像，又為攻察中國盧舍那像的成立提供了重要的依據。關於盧舍那佛的專門研究實並不多，早期則關於水野清一《所謂華嚴教主盧舍那佛的立像について》（《東方學報》第十八號，1950年，京都）、吉村伶《盧舍那法界人中像の研究》（《美術研究》第二〇三號，1959年）、近年同氏又發表有《盧舍那法界人中像再論——華嚴教主盧舍那佛と宇宙主的釋迦佛》（《佛教藝術》二四二號，1999年）等。

⑳ 杜綬龜 五代前蜀畫家。其事跡見於《益州名畫錄》卷中，謂其本籍“其先本秦人，避祿山之亂，遂居蜀焉。”其藝“專師常榮寫真，雜畫，而妙於佛像羅漢”。其畫迹則記為“寫大唐二十一帝御容於殿堂之四壁”，“嚴君平觀杜天師光庭真”，“大聖慈寺華嚴閣東廊下祐聖國師光葉真”。王蜀少主時（916—925）授翰林待詔，賜紫金魚袋。另據宋《宣和畫譜》評其畫風為“筆法凌轍輩流，（常）榮亦莫得接武也”。並著錄其北宋御府收藏之佛畫十四件。案：其子為孰人。宋代史料中尚存歧說。另參照注㉔杜敬安條。

百部院過廊㉑、畫護戒神㉒、僧知評筆。㉓

㉑ 過廊 指多院式佛寺中殿閣之間所連接的橫廊，於敦煌莫高窟中，晚唐壁畫所繪廊院式佈局的寺院中多有表現。據唐道宣《關中創立戒壇圖經并序》收錄一座橫連四院式佛寺的附圖，中央的寺院主院中心佛殿和左右的三重樓、五重樓之間由三條過廊（橫廊）所連接，並將其中院分隔為縱聯四院式。此圖為理解過廊在寺院建築佈局中的構造和實用性上則是不可多得的形象資料（《大正藏》卷四五）。關於廊院式寺院之諸問題，蕭默著《敦煌建築研究》（文物出版社，1989年）中有詳細的探討。另參照注㉔井堂條。

㉒ 護戒神 守護佛法戒律的善神。真言宗和天臺宗的戒律中，對出家成僧的信者要進行灌頂的儀式，稱之為受戒灌頂。據《灌頂三歸五戒帶佩護身咒經》的經說，受三歸戒（佛、法、僧）者則能被三十六部的神王所守護。而受五戒（不殺生，不偷盜，不邪淫，不妄語，不飲酒）者被五戒之神所護持。此神亦非中國本土所生。其在《金光明疏》中，有“外國呼神亦名為天”一說，指漢譯佛典中為區別外國諸神，則以此譯為“天”或“尊天”。漢化佛教中，護戒神多被誤稱為“護法天

神”。此處護戒神的具體所指未詳。另據《宋中興館閣儲藏》所載，唐吳道子曾畫善神三件，流傳至宋代並有著錄。《〈宣和畫譜〉》可知類似的表現在唐代已成爲獨立的題材。

④ 僧知評 五代的僧人畫家。鄧椿《畫繼》卷五作智平，並有傳，其云：“成都清涼寺僧也。善畫觀音，南商毛大節得其像以歸，過海，風浪大作，開展懇祈，光相忽現。如大月輪，長久之間，已數千里，侯溥賢良載之觀音儀中。今水陸院普賢閣所畫像，其徒虛已作水石，見存。”知評除在大聖慈寺百部院過廊畫戒護神外，還在藥師院寺後壁作觀音。此記載與鄧椿《畫繼》相吻合。

千部院佛堂壁，畫熾盛光佛^④，古迹。

④ 熾盛光佛 又稱熾盛光如來或熾盛光佛頂。據不空譯《佛說熾盛光大威德消災吉祥陀羅經》經說，謂：“熾盛光大威德陀除災難法。若有國王及諸大臣所居之處及諸國界，或被五星陵逼，羅睺慧孛妖，昭臨所屬本命宮及諸星位，或臨帝座於國於家及分野處。陵逼之時，或退或進作諸障難者，但於清淨處置立道場，念此陀羅尼一百八遍或一千遍，(中略)一切災難皆急消滅不能爲言。”(《大正藏》密教部卷十九)。可知其爲自然界的天變地異，風雨災難之際，給世間除災招福的修法本尊。佛經儀軌則見於尸羅跋陀羅譯《大聖妙吉祥菩薩說除災教令法輪》，稱釋迦佛爲教化衆生而呈忿怒相，從身體各毛孔中熾放光明，其施光遍照星宿諸尊。首冠五佛相，兩手施無畏和與願印，身着通肩袈裟而呈結跏趺坐式，故稱熾盛光佛。在中國發現的實例並不完全依照經典儀軌而作，而多表現爲變相圖的形式。現存最早的作品見於敦煌藏經洞中發現的，有唐乾寧四年(897)張淮與款識的絹畫熾盛光佛並五星圖。(現存大英博物館)。(圖三十六) 以及五代時期所繪的熾盛光如來坐像(法國巴黎國立圖書館藏)。兩圖中熾盛光佛均結跏趺坐於兩輪牛車之上，頭上飾華蓋，身光、頭光外並有五彩霞光。周圍有金木水火土五星星官護衛，行進於五彩祥雲上。此外莫高窟第六一窟甬道兩側所繪的元代熾盛光佛陀羅尼經變，西夏黑水城遺址出土的絹畫熾盛光與諸曜圖(俄羅斯聖彼得堡，艾爾米塔什博物館藏)亦爲重要的代表作。唐宋時期中原及西蜀的寺院這一經變畫早已無存。但從畫史記載看，從南朝梁至初唐，曾出現過“九曜像”、“房宿像”、“五星二十八宿圖”，梁代的張僧繇，隋展子虔，初唐閻立本，盛唐吳道子，五代及宋的楊庭光、常粲、孫位、孫知微、崔白

等許多畫家都曾畫過此像。〔《宣和畫譜》〕另據《益州名畫錄》卷中楊元真條載，簡州許侯與東川雍中本兩人，於聖興寺天王院手塑熾盛光佛及九曜二十八宿；許侯為大聖慈寺亦塑過熾盛光佛；楊元真並為雕塑施加裝飾。可見熾盛光佛及九曜的題材，自南北朝至元代一直較為流行。而熾盛光佛的信仰過程中又反映了中國傳統的星占學及道教、密教占星術的影響。現日本大阪市立美術館藏有傳為張僧繇之作的五星二十八宿圖，對研究中國星宿圖像的成立不失為貴重的遺品。關於熾盛光佛的研究，近年有孟嗣徽《熾盛光佛變相圖圖像研究》（《敦煌吐魯番研究》第二卷，1997年），《五星及廿八宿神形圖圖像攷辨》（《藝術史研究》第二輯，中山大學出版社，2000年），日本的研究參見武田和昭《星曼荼羅の研究》（法藏館，1995年）林温《妙見菩薩と星曼荼羅》（《日本の美術》第三七七號，至文堂）。



〔圖三十六〕 絹畫·熾盛光佛並五星圖（唐乾寧四年，897，大英博物館藏）

白馬院佛堂⁴³畫十六羅漢⁴³，古迹。近時周忘機⁴⁴畫瀟湘圖⁴⁵，王逸民⁴⁶擬任才仲⁴⁷作桃源圖⁴⁸。

④ 佛堂 為安置佛像或講經而建造的建築體，一般指佛教傳至中國初期時個人建造的、所謂“捨宅為寺”的小規模寺院主體殿堂。以後寺院中安置本尊的佛殿多俗稱為“佛堂”。早期的佛堂形式因無實物資料尚難以把握全貌，後漢獻帝初平四年（193），丹陽人笮融發願而建的大浮屠祠，當是文獻記載的佛教傳至中原時造寺的最初形態。（《後漢書》卷七三陶謙傳，《三國志》卷四九吳書劉繇傳），其形式被稱為“重樓閣道”的中國風的多級木塔，附帶回廊式的堂閣。江蘇省南京三國吳的墓葬中出土的黑釉樓閣佛像陶罐中，能見到兩層的屋形樓閣，單檐廡殿頂佛堂中設佛像一尊，佛堂外圍上下層為十七尊佛像所環繞，當是攷察後漢至三國時期的早期佛堂形式的重要資料。

魏晉時期的佛寺配置主要為佛塔形式，據《魏書》釋老志載，洛中白馬寺“為四方式，凡宮塔制度，猶依天竺舊狀而重構之，從一級至三、五、七、九，世人相承，謂之浮圖。”可知當時的佛寺主殿，是以沿襲印度式的“為四方式”的多層樓閣式佛塔為主。北魏熙平元年（516）於洛陽城內建造的永寧寺塔，據近年的攷古調查，確認了在寺院南北向的中軸線上則為木造九層木塔，其北側有倣皇宮太極殿而建的佛殿一所。從此時期始，由於私宅佛寺的大量出現，京洛地區的佛寺配置由永寧寺的前塔後佛殿式（日本稱之為四天王寺式）逐漸向無塔一佛堂式移行。如《洛陽伽藍記》中記述的四十三所寺院中，除瑤光寺、胡統寺、秦太上君寺、景明寺、秦太上公寺、衝覺寺、宣忠寺、王典禦寺、寶光寺、融覺寺以外，均為無塔式的一佛堂配置。關於早期佛寺形式及其樣式的攷察，見宿白《東漢魏晉南北朝佛寺佈局初探》（《慶祝鄧廣銘教授九十華誕論文集》收載，河北教育出版社，1997年）、《隋代佛寺佈局》（《攷古與文物》1997年第二期）、傅熹年《中國早期佛教建築佈局演變及殿內像設的佈置》（《傅熹年建築史論文集》所收，文物出版社，1998年），以及拙稿《古代中國仏教寺院における堂内造像の配置——近年寺院址出土の新資料を手がかりとして》（《京都橘女子大學研究紀要》第三〇號）。另參照注⑩多寶塔條。

④ 十六羅漢 正確的稱呼應為梵語Arhat的音寫“阿羅漢”，意為斷滅一切煩惱而獲得盡智，值得受到尊敬和被世人供養的聖者，原指修行原始小乘佛教的人所達到的最高成就。唐永徽五年（654）玄奘三藏譯《大阿羅漢難提密多羅所說法住

記》為佛教漢化地區十六羅漢信仰最早的典據。難提密多羅 (Nandimitra)，唐名為慶友尊者，執師子國所生。佛滅後八百年時東晉時代的名僧。經典中所記釋迦在涅槃時將十六羅漢之法名和住所告之世間，以託於各地護持正法，濟度衆生，即所謂十六羅漢正法護持之經說。此後這一信仰急速地在唐代社會傳播，十六尊者的形象多以正法護持的修業者而出現。

據畫史載，唐代的盧楞迦、趙德齊、王維、李昇；五代的左禮、張南、王道求、陶守立等畫家均繪製過羅漢像。而在大聖慈寺各堂院，均殘存有唐代的盧楞迦、張南本、杜措、丘文播、劉國用、李懷讓、張玄、杜子瓌等人的十六羅漢畫迹。〔《益州名畫錄》〕亦說明唐代的羅漢信仰曾一度普及於西蜀的事實。此外，《益州名畫錄》卷下又載五代時自江南入蜀，冠以禪月大師稱號的貫休“畫羅漢十六幀，龐眉大目者，朵頤隆鼻者，倚松石者，坐山水者，胡貌梵相，曲盡其態”，創立了具有怪誕的特異風貌的“禪月樣羅漢像”。這一傳世作品現仍保存於日本宮內廳中。〔圖三十七〕又，日本京都清涼寺亦收藏北宋雍熙四年（987），日本僧裔然入宋時帶回的北宋古樣清涼寺本十六羅漢圖。據此可以認為，自平安時代始，日本亦盛行製作過十六羅漢圖，表現樣式即由早期的禪月樣、李龍眠樣，發展為和樣，並有一定數量的作品流傳至今。基於現存作品資料，日本對羅漢圖有較深入的研究。主要有小林太市郎《禪月大師の生涯と藝術》（《小林太市郎著作集》三，談交社），宮崎法子《伝裔然將來十六羅漢圖攷》（《鈴木敬先生還歷紀念・中國繪畫史論集》，吉川弘文館，1981年），梶谷治亮《十六羅漢像について》（《仏教藝術》第一七二號）；山名伸生《胡貌梵相攷——禪月羅漢を中心に》（《京都大學昭和六二—六三年度科研費研究成果報告書》所載）及高崎富士彦《羅漢圖》（《日本の美術》第二三四號）。

④ 周忘機 指周純（字忘機），北宋徽宗朝畫家。其事蹟僅見於鄧椿《畫繼》卷三。謂其“成都華陽人，後依解潛，久留荆楚，故亦自稱楚人。少為浮屠，弱冠遊京師，以詩畫為佛事。（中略）其山水師思訓，衣冠師愷之，佛像師伯時。又能作花鳥，松竹，牛馬之屬，變態多端，一一清絕。”又記其晚年因作梅圖為會朝士大夫尹盛章所陷之事，遂荒廢畫業，恐因此原因，宋代畫史則不載其作品著錄，或可認為當時傳世作品既已稀見。而范成大所記大聖慈寺起悟院樹石，白馬院佛堂內瀟湘圖等壁畫，應是周忘機所繪山水、花鳥畫作品的唯一著錄。

⑤ 瀟湘圖 水墨山水畫畫題。湖南省洞庭湖以南有瀟、湘二水，此水合流地帶景色幽美，作為江南理想地之名勝。古來多為文人墨客所詠頌，世稱“瀟湘”。對此地名，清代畫家穆熙（號柳泉先生）在其所作《瀟湘八景圖冊》（皇家



[圖三十七] (傳)貫休·十六羅漢圖(左·根津美術館藏,右·宮內廳藏)
(小學館刊《原色日本の美術》二十八,請來美術,圖35、圖36)

奧特洛美術館藏)序稱「瀟水出道州,湘水出全州,至永州而合流焉,自湖而南皆二水所經,〔中略〕湖之南皆可以瀟湘名。」其畫題最早見於宋沈括《夢溪筆談》卷一七畫畫「宋迪」條,謂其「度支員外郎宋迪工畫,尤善爲平遠山水,其得意者有平故沙落雁,遠浦帆歸,山市晴嵐,江天暮雪,洞庭秋月,瀟湘夜雨,煙寺晚鐘,漁村落照,謂之八景,好事者多傳之。」據此,一般認爲瀟湘圖之作始於宋迪,然《益州名畫錄》卷上又載五代黃筌亦曾畫過瀟湘圖,可見這一說法未必確

切，似瀟湘圖之成立至少可推至五代。其傳世之作品最早可見於五代南唐畫家董源的瀟湘圖卷（北京故宮博物院藏）。至徽宗朝時，瀟湘八景的詩畫在社會上已很盛行，南宋時期其作品又傳入朝鮮及日本。有舒城的李生作瀟湘卧遊圖、米友仁為翟伯壽作瀟湘圖長卷、瀟湘奇觀圖以及傳入日本的牧谿、玉潤筆瀟湘八景等作品可攷。對此，島田修二郎《宋迪と瀟湘八景圖》（《南畫鑒賞》十一）、鈴木敬《瀟湘卧遊圖卷について》（《東洋文化研究所紀要》第六一、七九册）、張景翔《瀟湘八景源流初探》（辻惟雄先生還曆紀念會編《日本美術史の水脈》所收）以及太田孝彥《室町時代における瀟湘八景圖の受容と製作》（《藝術論究》三）曾有專門研究。〔圖三十八〕

④ 王逸民 北宋徽宗時期畫家。宋鄧椿《畫繼》卷四載有簡略的事迹，謂其“字逸民，永康導江（今四川灌縣）人，初爲僧，名紹祖。詩畫俱倣周忘機，而氣韻懸絕也。平生頗負氣，政和間改德士，則云：我生不背佛而從外道。取祠部焚之，自加冠中。學山谷草書，亦美觀。”《圖繪寶鑑》卷三王逸民條亦據此轉錄。

⑤ 任才仲 指任誼，北宋時期畫家。字才仲，北宋畫家宋迪的外甥，官至協律郎、澧州（湖南）通判。鄧椿《畫繼》卷三有傳，謂其“平日凡所經歷江山佳處，則紙筆吮墨，輒成圖軸。”其畫風“髣髴籠淡，清潤可喜”。又載春官邵澤民家“富有才仲手迹，有南北山圖、平蕪千里圖、四更山吐月圖、唐功臣圖、門山煙市圖、松溪深月圖”等。此外，任誼亦能花卉，其作品“取平生所見蘭花數十種，隨其形狀，各命以名，如杏梁歸燕、丹山翔鳳之類，皆小字隸書，記其所見之處。”時逢鐘相農民軍叛亂，遂爲群盜所殺。另，《畫繼》卷五又載其妾艷艷之事，謂其“本良家子，有絕色，善著色山。才仲死鍾賊，不知所在。”又同書卷四散見其侄兒之畫事，稱“任粹秀才，仲之侄，能作著色山”。（案：中國美術叢刊本、畫史叢書本、《畫繼》均作“任粹秀才，仲之侄，能作著色山。”如按此標點，焉可知任粹爲才仲之侄？恐爲“任粹秀，才仲之侄”斷句之誤，在此存疑）。另案，從大聖慈寺白馬院中所繪王逸民倣任誼畫風的桃園圖一例並結合畫史資料來看，任才仲在北宋時期應是頗具實力的畫家，其作品曾一度流傳至西蜀地區並有過影響。

⑥ 桃園圖 指據晉末詩人陶淵明（365—427）晚年之作《桃花源記》之主題所創作的山水故事畫。記其武陵人忘路之遠近，忽逢桃花林，林盡水源，便得一山，其中“土地平曠，屋舍儼然，有良田，美池，桑林之屬，阡陌交通，雞犬相聞”，寓意爲漢魏時期避世的理想境界。關於桃源之有無及究在何地，古今異說紛紜。而桃源之山名，則在湖南省桃源縣城西南，相傳陶淵明所記《桃花源記並詩》之所在地，唐代並在此始建寺觀。然其桃花源並非實有其地。如唐王維《桃源行



[圖三十八] 傳牧谿·瀟湘八景圖(上) 漁村夕照圖(根津美術館藏, 國寶)(下) 遠浦歸帆圖(東京日野原家收藏, 重要文化財, 小學館刊《原色日本の美術》二十八, 請來美術, 圖44, 圖45)

詩》中“春來徧是桃花水，不辨仙源何處尋”所云，唐人此時既以此視為仙境，以桃源為題材之畫迹大致出現於五代，《圖畫見聞志》卷二載長安人關全曾作“桃源早行等圖傳於世”，當是這一題材出現時的早期作品。其後歷代的山水畫中以此多表現為如仙若幻、遠離塵世的隱居環境，如明代仇英的代表作桃源仙境圖（天津市藝術博物館藏）亦是研究這一畫題的參攷作例。

承天院祖堂^⑩，慧遠國師像^⑪，孫知微筆^⑫，妙格上品。近年，院僧粉去古畫，別寫新像，尚餘侍者二僧，猶在。

⑩ 承天院祖堂 寺院內為安置初祖而設的殿堂稱之祖堂或祖師堂。此承天院祖堂，應是為南方佛教界阿彌陀淨土信仰的祖師慧遠而設的禮拜堂。關於承天院祖堂之情形，《益州名畫錄》無載。僅范成大記事中有孫知微在此作慧遠國師像及杜子環於堂後繪佛像四堵之內容。此史料可與《益州名畫錄》記述互補。

⑪ 慧遠國師 慧遠（334—416）東晉時代繼道安後之佛教領袖。因開創本據於廬山東林寺的廬山僧團，史稱廬山慧遠。梁慧皎《高僧傳》，《出三藏記集》及《佛祖統記》均有傳。雁門樓煩人（今山西代縣）。自幼“博綜六經，尤善老莊”，隨道安出家後研習佛教般若學，從佛陀跋陀羅學禪法，又同長安鳩摩羅什書信往返討論佛學。在廬山三十餘年，各派高僧，文人名士，以至朝廷權貴，均與其交往甚為密切。其學問大、小乘兼學，又善儒道，通《毛詩》、《三禮》，從儒學出發，吸收百家之學，中經道家，終歸依佛教。在佛教理論上發展了道安的思想，闡述佛教的最高實體“空”的理論和精神境界，發揮了佛教三世報應、神不滅及投生西方淨土佛國的思想，奉行息心忘念，心注西方，觀想念佛，創立了所謂“念佛三昧，實現往生淨土”的修行法，成為之後佛教淨土宗的先導。其著作據《高僧傳》本傳載曾有五十餘篇，今多佚失。現存部分銘、贊記、詩文等，散見於《出三藏記集》、《高僧傳》、《弘明集》、《廣弘明集》、《廬山記》中。中華書局刊《中國佛教思想資料選編》第一卷多有收錄。關於慧遠之佛學，著述問題，湯用彤《漢魏兩晉南北朝佛教史》（中華書局，1983年），塚本善隆（《塚本善隆著作集》所收，大東出版社，昭和四九年）則有專題研究。

五代至宋，以祖師像為題材的慧遠肖像畫在寺院中多有製作。大聖慈寺承天院祖師堂內的作例可以為證。此外，表現慧遠事迹的畫題，雖無肖像畫的單獨作品傳世，但以慧遠加之陶淵明、陸修靜，即所謂佛、儒、道三開祖為題材的《虎溪

三笑圖》曾流行於宋代。“虎溪三笑”指慧遠法師居廬山東林寺時，寺門內有虎溪，有虎守之，慧遠送客不過此溪，過則虎鳴。一日慧遠送陶潛，陸修靜，談笑中不覺過溪，虎鳴，三人失笑，世稱“虎溪三笑”。《宣和畫譜》卷六載宋畫家丘文播曾作虎溪三笑圖。在日本作為漢畫傳統的表現題材亦有作品繪製。如近世京都狩野派的狩野山樂筆虎溪三笑圖屏風（京都妙心寺藏）。池大雅筆虎溪三笑圖（宇治萬福寺）均為這一題材的代表作。【圖三十九】



【圖三十九】 狩野山樂筆·虎溪三笑圖屏風（桃山時代，京都妙心寺藏，土居次義編《山樂と山雪》，《日本の美術》第一七二號，圖48）

⑤ 孫知微 北宋時期的道釋畫家。字太古，眉州彭山人。其事迹見《圖畫見聞志》卷三。謂其“精黃老學，善佛道畫，於成都壽寧院（大聖慈寺）畫熾盛光、九曜及諸壁畫，時輩稱伏。知微凡畫聖像，必先齋戒疏瀹，方始援毫。有功德並故事人物傳於世。”《益州名畫錄》雖無傳，但黃休復別著《茅亭客話》卷十則有記載。其云“知微形貌山野，為性介潔，凡欲圖畫道釋尊像，則精心率意，虛神靜思，不茹量飲酒，多在山觀村院，終冬夏方能周到。”又范成大《吳船錄》中曾記知微於青城山的真君殿和丈人觀作人物畫，其面貌為“畫皇帝而下三十二仙真，筆法絕妙，氣格清逸，此壁冠於西州。”以上資料大致可見知微在西蜀的作畫情況及所存畫迹。當時對其評價，又見米芾《畫史》，記其風格為“多奇異，不類人間所傳，（中略）平淡而生動，雖清拔，筆皆不圓，學者莫及”，由此並列其為“逸格”之中。由此可見孫知微在宋代畫壇上占有的特殊位置。從范成大的記錄中可知其畫迹主要集中在大聖慈寺中，承天院祖堂有慧遠國師像，壽寧院有熾盛光九曜，東觀音堂有慧遠送陸道士李朝見樂山及護法神。《宣和畫譜》卷四曾著錄御府收藏之作品三十七件。

中寺^⑥。自中三門北至水陸院^⑦，東至如意輪正覺院。係高力士^⑧同僧英幹^⑨建。中佛殿，殿內壁畫維摩居士^⑩、師子國王變相^⑪，待詔左全筆，妙格中品。釋迦佛二堵，待詔杜懷玉筆^⑫。前廡東壁，畫起寺金和尚^⑬、高力士像，古迹。西壁，畫漢孝明帝^⑭、蔡愔^⑮、秦景、王遵^⑯及摩騰竺法^⑰之像，童仁益^⑱筆，妙格上品。

⑥ 中寺 位於大聖慈寺境內中部的寺院群。據范成大記事可知，其配置為中心作中佛殿，北置水陸院，東為如意輪正覺院。由僧英幹及宦官高力士發願始建。從殿內描繪的壁畫情況看，至南宋仍保存有聞名於唐寶曆年間的左全所畫的變相圖，又有五代前蜀畫家杜瓌玉及北宋童仁益作品。其內容題材亦多表現為佛教初傳期的奉佛的帝王及佛教歷史人物。據此，大致可推測中寺應是大聖慈寺殿閣中創設最早的建築。

⑦ 水陸院 水陸為水陸法會或水陸齋之簡稱。佛教以超度水陸之眾生，於水、陸中施食以救濟諸生靈為目的法會稱水陸法會，多與施餓鬼會和放生會共同

實施，使衆生事佛以懺悔罪惡。相傳梁武帝天監四年（505）於金山寺（江蘇省鎮江）託夢始作普度水陸衆生之齋會，是爲水陸會之始源，並沿襲至近世。水陸院當是據此傳說而設的齋院。另中國畫門類中則有水陸畫之畫種，於寺觀中多繪佛、菩薩、明王尊者、諸天、地獄及道教的日月星辰、五嶽五行、十二生肖、天后聖母、四海龍王等，元明以來流行頗廣。《東坡後集》卷十九載蘇軾《水法法像贊引》一文中，記其四川眉山家鄉爲亡妻王氏設水陸道場時所挂的水陸畫，從上界一切佛、菩薩、羅漢、諸天、神仙到下界一切人、鬼、畜生，共分十六組描繪，內容十分複雜。山西省右寶縣明成化年（1465—1487）創建的寶寧寺中，保存有水陸畫一堂，亦繪釋、道各界人物，畫工精細，爲此一題材之代表作例。

㊸ 高力士 唐玄宗、肅宗兩朝宦官（648—762）。《舊唐書》卷百八四、《新唐書》卷二〇七有傳。本姓馮，潘州（廣東）人。聖曆元年（698）入宮，被內官高延福收爲養子并繼高氏姓。玄宗在藩時即傾心奉之，玄宗繼位後超拜銀青光祿大夫。開元初，加右監門衛將軍。在唐開元、天寶朝之宮廷政治中，深受玄宗之信任，以達到“每四方進奏文表，必先呈力士，然後進御，小事便決之”之程度。安史之亂時，隨玄宗幸成都，進封齊國公。上元元年（760）爲宦官李輔國所陷，發配黔中道。寶應元年（762）赦免而歸。至朗州得知上皇玄宗卒，北望慟哭而卒。唐郭湜曾作《高力士傳》，范成大此文所記中寺“系高力士同僧英幹建”，則應指玄宗於至德元年（756）以高力士爲伴幸蜀時初創大聖慈寺之事。此亦與《佛祖統記》卷四十肅宗條所載大聖慈寺之事合。

㊹ 僧英幹 大聖慈寺開基之僧。其事迹史料無載。僅宋志盤《佛祖統記》謂“城南市有僧英幹，於廣衢施粥以救貧餒，願國運再清，克復疆土，欲於府東立寺爲國清福。上皇悅，御書大聖慈寺額。”乃知其造寺之一二。

㊺ 維摩居士 大乘佛教中代表在家信者（居士）的實在人物。印度名爲Vimalakirti，音譯爲維摩詰，俗稱維摩居士，指古代中印度毘耶舍離大城中之長者。在家之俗人。據諸種《維摩經》（支謙譯《佛說維摩詰經》、鳩摩羅什譯《維摩詰所說經》、玄奘譯《說無垢稱經》）所云：“爾時毘耶離大城中有長者，名維摩詰，已曾供養無量諸佛，深殖善本，得無生忍，辯才無礙，遊戲神通，降魔勞怨，入深法門。久於佛道，心已純淑，決定大乘，諸有所作，能善思量，住佛威儀。”（《維摩詰所說經》方便品第二）。又云：“爾時長者維摩詰，自念寢疾於牀，世尊大慈，寧不垂憫，佛知其意，即告舍利弗，汝行詣維摩詰問疾。”（《弟子品》第三）。“爾時佛告文殊師利，汝行詣維摩詰問疾”（《文殊師利問疾品》第五）。可知佛曾遣舍利弗等弟子十人以及彌勒菩薩、光嚴童子、持世菩薩等問疾於維摩詰，但均遭辭

退。後終由文殊菩薩與病牀前的維摩詰對面，對基於空性的不可思議之解脫及生老病死之煩惱展開激論。此經典自魏晉時期傳至漢民族社會以來，很快得以普及，特別是表現維摩示疾，文殊來問場面的經變題材，初見於繪在西秦建弘元年（420）的炳靈寺石窟第一六九窟，其後見於雲岡石窟、龍門石窟以及敦煌莫高窟的隋代洞窟之中。僅莫高窟唐、五代壁畫中則有「維摩變相圖」近四十例之多，可見其信仰之盛。另據《歷代名畫記》引《京師寺記》之記載，東晉顧愷之曾於建康瓦棺寺繪維摩詰像，「及開戶，光照一寺，施者填咽，俄而得百萬錢」。可知自東晉時代始，維摩詰之信仰及造像活動既已在漢民族中廣泛流傳。【圖四十】

⑤⑦ 獅子國王變相 關於獅子國王之傳說，玄奘《大唐西域記》卷十一僧伽羅傳說，《大慈恩寺三藏法師傳》、《法苑珠林》、法顯《佛國記》中均記有僧伽羅國王及王妃、臣下崇佛之事迹，其中被稱為「施寶瑞像」的國王施舍盜竊佛陀寶珠的盜賊之故事甚為著名，並曾在漢民族地域中流傳。如繪於敦煌莫高窟中唐窟中的僧伽羅國施珠瑞像圖，則畫一立佛，身着赭色袈裟，右臂屈置於胸前，左臂下垂，面對一世俗人，俗人右手伸向佛頭，呈取物形態。畫面墨書榜題記為「中印度境，佛頭上寶珠，時有貧士，既見寶珠，乃生盜心，像便屈，即躬授珠於賊。」是為獅子國王變相圖的代表作。此中佛殿的獅子國王變相圖是否為同一題材，尚不明。另獅子國之事，詳見注⑤。

⑤⑧ 杜懷玉 五代前蜀畫家。《益州名畫錄》及《圖書見聞志》均不見此名，唯有杜子瓌之記載。作「杜子瓌者，成都人」，但不載字號。（案：《宣和畫譜》、《圖繪寶鑑》有所記杜子瓌者亦均抄襲於《益州名畫錄》）。而范成大記事又載杜子瓌於東律院壁及承天院呂祖真堂後作八明王、西方變相及十六羅漢等。據此可知杜懷玉與杜子瓌應為兩人。而杜懷玉已不可確攷。

⑤⑨ 金和尚 與大聖慈寺的創建有關聯的僧人，詳細事迹不明。據《同治重修成都縣志》卷七引《大清一統志日》載：「金和尚，成都僧，遂寧圓覺參師，師授以二訣，圓覺有悟，歸見端相坐化。」從在中寺中佛殿與高力士像併列所畫的金和尚肖像之情況看，應是於唐代活躍於大聖慈寺的，對創寺作出過貢獻的僧侶。

⑥⑩ 漢孝明帝 東漢繼光武帝之後的第二代皇帝劉莊（57—75在位），佛教史上曾長期流傳明帝永平年間託夢見佛陀而遣使西域求法之傳說。其記載最早見於著於東漢的《四十二章經》，謂：「夜夢見神人，身體有金色，項有日光，飛在殿前，意中欣然，甚悅之。（中略）於是上悟，即遣使者張騫、羽林中郎將秦景、博士弟子王遵等十二人，至大月支國，寫取佛經四十二章，在十四石函中，登起立塔寺。」袁宏《後漢紀》卷十永平十三年條亦載：「初，帝夢見金人長大，項有日月光，



【圖四十】 敦煌莫高窟第二二〇窟東壁南側·維摩詰圖（初唐時代，《中國石窟·敦煌莫高窟》三，圖 34）

以問群臣，或曰，西方有神，其名曰佛，其形長大，陛下所夢得無是乎？於是遣使天竺，而問其道術，遂於中國而圖其形像焉。”此外范曄《後漢書》，南齊王琰《冥祥記》等亦有相似的記述，以此傳說作並為佛教正式傳入中國的開始。表現東漢時期佛教初傳中國題材的佛教史迹畫在畫史上雖有零星之記載，但並無畫迹保存下來。僅敦煌莫高窟中依據《法顯傳》、《大唐西域記》、正史《西域傳》等史料繪製的佛教史題材的壁畫有少數殘存。如初唐第三二三窟的張騫出使西域、康僧會感應故事、安世高故事等，應屬於同類作品。從大聖慈寺中由童仁益所繪的帝王高僧事迹畫中可見，西蜀地區與敦煌同樣，曾出現不少附會於某些帝王、高僧以宣揚佛法的壁畫，並流行於五代、兩宋時期。

① 蔡愔 漢孝明帝時期出使西域的使臣。唐道釋《法苑珠林》卷十二後漢明帝條有較詳之記事，其謂：“至漢永平三年（60）中，明皇帝夜夢金人飛空而至，乃大集群臣以占所夢，通人傳毅奉答：臣聞西域有神，其名曰佛。陛下所夢將必是乎？帝以為然。即遣中郎蔡愔、博士弟子秦景等使往天竺，尋訪佛法。愔等於彼遇見摩騰，乃邀還漢地。騰誓志弘通，不憚疲苦，冒涉流沙，至乎雒邑。明帝甚加賞接，於城西門外別立精舍以處之。漢地有沙門之始也。”又謂：“愔於西域獲經，即為翻譯，所謂十地斷結佛本行四十二章經等五部，（中略）漢地諸經之始也。”又《魏書·釋老志》亦載“蔡愔之還也，以白馬負經而至，漢立地白馬寺於洛陽雍門西。”（《法苑珠林》引南齊王琰《冥祥記》）。據此可知，中國佛教史上曾把蔡愔認作漢明帝遣使西域時的主要人物，其傳說中又多宣揚有蔡愔於印度結識迦葉摩騰，同行歸至洛陽建白馬寺，又把西域佛經攜至中原等記載。關於漢明帝遣使西域之使者名稱，除上記兩史料外，梁慧皎《高僧傳》攝摩騰傳亦稱：“郎中蔡愔、博士弟子秦景等”。而其它諸書則多把蔡愔換為“張騫”之名，與漢武帝時出使西域的張騫相混淆，其原因目前尚無確切資料說明，而其史料內容的憑信性大有可疑之處已為通說。詳見任繼愈主編《中國佛教史》第一卷第二章“佛教輸入中國”篇。（中國社會科學出版社，1981年）。

② 秦景、王遵 同為漢明帝感夢求法傳說中的出使西域之使臣。其最早之記載見於成立於東漢的《四十二章經序》，其謂“即遣使者張騫、羽林中郎將秦景、博士弟子王遵等十二人，至大月支國，寫取佛經四十二章，在十四石函中，登起立塔寺。”東漢的牟子《理惑論》亦有同樣記載，其書中又稱：“時於洛陽城西雍門外起佛寺，於其壁畫千乘萬騎，繞塔三匝；又於南宮清涼臺及開陽城門上作佛像。”史料中把兩人之事迹與漢地最早建立佛寺之事相聯繫，其佛寺即後來所稱的白馬寺。

另參照前注④蔡愔條。

③ 摩騰、竺法 傳說中東漢時期最早來中國傳教的印度僧人。兩人之名在劉宋以前之史料中均無記載。其事迹最早見於梁慧皎《高僧傳》卷一攝摩騰傳。記其“本中天竺人，善風儀，解大小乘經，常遊化爲任。昔經往天竺附庸小國，講金光明經”。隨蔡愔同迴洛陽後，則“明帝甚加賞接，於城西門外立精舍以處之，漢地有沙門之始也。”曾譯有《四十二章經》一卷。而對竺法蘭，則稱之“亦中天竺人，自言誦經論數萬章，爲天竺學者之師，時蔡愔既至彼國，蘭與摩騰共契遊化，遂相隨而來。”並譯有《十地斷結》、《佛本生》、《法海藏》、《佛本行》、《四十二章》等五部經。記載中又可知竺法蘭少時便善漢言，“會彼學徒留礙，蘭乃間行而至，既達雒陽，與騰同止”，其入洛陽時間應晚於攝摩騰。《高僧傳》史料之真實性尚有爭議，但作爲佛教初傳華夏的外國僧與本土之蔡愔、秦景、王遵相對照，在寺觀壁畫上均作爲描寫對象而出現。另據《宣和畫譜》卷五，御府收藏中曾著錄有唐畫家鄭虔所繪的摩騰三藏像一件。

④ 童仁益 北宋畫家。其事迹略見於郭若虛《圖畫見聞志》卷三，謂之“蜀郡人，工畫人物尊像，出自天資，不由師訓，乃孫知微之亞也。嘗畫青城山丈人觀諸仙。淳化（1190—1195）末，仁益以成都天慶觀仙遊閣下，舊有石恪畫左右龍虎君，遂抒思援毫，於天慶觀前亦畫龍虎君兩壁。及畫大慈寺中佛殿漢明帝、摩騰、竺法三藏。保福院畫首楞嚴二十五觀，筆力勁健，頗有圖軸傳於輩下，好事者往往誤評爲孫知微之筆也。”據此，從早於范成大百年的郭若虛所記大聖慈寺中佛殿所繪童仁益佛教歷史人物壁畫中可證。范成大的記錄內容確有其可靠性，兩史料實有互補之效。此外郭若虛又記其於保福院繪首楞嚴二十五觀之事，而不見於范成大記事，查范成大所記保福院之壁畫，至南宋尚存有張南本山海觀音、盧楞迦羅漢、僧惠堅姑蘇臺、僧楚安避暑宮、黃荃竹雀等若干堵。又黃休復作《茅亭客話》卷十小童處士條作“童益”，並記他曾於著者其私宅思茅亭中圖水石六堵。北宋宮廷收藏中不曾見其童仁益作品之著錄，但南宋鄧椿《畫繼》卷八“銘心絕品”項中，記遂寧王灼晦叔幹家存有“童仁益波旬幸佛涅槃圖”一件傳世。

文殊閣^⑤四壁：畫北方天王、梵王^⑥，待詔趙溫奇筆，妙格上品。阿彌陀佛^⑦、大悲^⑧毘盧^⑨、十大弟子^⑩四堵。閣外壁，畫大悲三十七尊^⑪、法華經驗^⑫、大悲菩薩四堵；東、南方天王、西方天

王，並待詔趙公祐^⑤筆，神格上品。彌勒、釋迦、西方變相、北方天王變相，待詔範瓊^⑥筆，神格上品。報身如來^⑦，待詔張騰^⑧筆，妙格上品。無量壽品佛^⑨，古迹。東方天王^⑩，待詔趙公祐筆，神格上品。帝釋^⑪，待詔趙温奇筆，妙格上品。千手眼觀音^⑫、勢至，張希古^⑬筆。閣上周匝壁，畫諸佛，古迹。

⑤ 文殊閣 大聖慈寺中繼普賢閣次一級規模的殿宇。其詳細不見於史料記載。但綜合范成大記事看，大聖慈寺分前、中、後三寺，文殊閣應屬於位於中寺的建築群之一。此閣的初創年代已無從稽攷。但從閣中殘存有中唐畫家范瓊、張騰及趙公祐、趙温奇一族之畫迹。並參照《益州名畫錄》所記其畫家的活動時期推測，文殊閣的建立至少可追溯至唐代寶曆、大和、開成（825—840）年間。

⑥ 梵王 大梵天王之略稱。Brahma之音釋。梵在古代印度婆羅門教中信為萬物之根源，婆羅門亦為梵天之苗裔而行梵法。以此作為高位的宇宙神。此後其信仰被融於佛教之中，梵王成為釋迦的歸依者。在天部諸尊中，作為佛法之守護神有其最高位置。屬小乘經典的《俱舍論》、大乘經典的《觀音經》及原始佛典的《六度集經》等諸教典中均見其經說。在佛教之欲界、色界、無色界三界中，色界四禪之初者初禪天又分為梵眾天、梵輔天及大梵天。其中梵輔為臣，梵眾為民，大梵天為王。《法苑珠林》卷五三界篇辯位注，謂其“大梵天王獨於上往，以別群下”。《法華經》方便品則說：“諸梵王及諸天帝釋。”漢民族佛教信仰中以為梵天王深信正法，每如來出世必先來請轉法輪，並待於如來右側，或手持白拂以對於帝釋天。此信仰始於魏晉南北朝。梁劉勰《剡縣石城寺彌勒佛石像碑銘》則見“梵王四鶴，徘徊而不去”之詩句。《歷代名畫記》卷三“記兩京外州寺觀畫壁”中曾記唐畫家楊廷光於長安安國寺中三門外東西壁作“梵王、帝釋”之事，是為畫史上的最早記載。在敦煌莫高窟唐、五代、宋時期的壁畫中，梵王的服飾冠帶均作帝王裝，手執麈尾或白拂，面相秀麗，兩側有梵天女相伴，並與帝釋天相對護法。另據《宣和畫譜》之著錄，北宋畫家李公麟亦曾作大梵天像。

⑦ 阿彌陀佛 西方極樂淨土之教主，又稱無量光如來或無量壽如來。以其光和壽命之“無量”而遍照十方國而得漢名。阿彌陀信仰的根本經典為《淨土三部經》，其中據《無量壽經》經說，阿彌陀曾為印度古國之王子。因聆聽世自在王如來之說法而出家，稱為法藏。如來為其化現二百十億諸佛之國土，經五劫漫長的

思攷，修行成四十八大願。其中第十八願以念佛而救衆生，以達至死後之極樂往生世界。其尊像多與釋迦如來相通，右手施無畏印，左手與願印，著印度風通肩大衣，觀音，勢至兩菩薩為左右脇侍，或以二十五菩薩為隨從，多出現於雲中迎接往生者之場面中，坐像多為結跏趺坐，手施禪定印，意為做釋迦如來修行思惟時的坐禪姿態。阿彌陀佛之繪畫表現另參見前注⑳。

㉞ 大悲 俗指觀音菩薩，全稱“大慈大悲救苦救難觀世音菩薩”，佛經中救他人苦之心謂之悲，觀音菩薩之悲心廣大，故曰大悲。《涅槃經》十一云：“三世諸世尊，大悲為根本。”特別是密教經典中，觀音之前多冠有“大悲”二字。所說觀音菩薩之功德的主要經典為《無量壽經》，《華嚴經》，《法華經》等。《無量壽經》稱其居於阿彌陀如來之極樂淨土世界的菩薩中，與勢至菩薩作為阿彌陀如來的左右脇侍，屬最高位之菩薩。在阿彌陀如來所具備的“慈悲”和“智慧”之品德中，觀音象徵為前者的“慈悲”，而《法華經》是為傳達觀音的品格和功德的最重要經說。同經“普門品”中所記其具有諸多之方便力以引導衆生，信則能逃脫災難，獲得福德，因而在民衆中之信仰歷代長久不衰。中國最早之觀音像製作約始於5世紀中葉，雲岡石窟第一期窟中尚能見其雛形。此後太和年間（477—499）金銅佛造像中亦有數例，以此可視為中國初期觀音之單獨信仰之始。龍門石窟唐代造像中，觀音菩薩是作為阿彌陀如來之脇侍。唐代以後，十一面觀音，千手觀音及變化觀音亦開始流行。關於觀音造像之研究，《佛教藝術》第十號（昭和二五年）有特集號，此外逸見逸榮《觀音像》（誠信書房，昭和三五年），後藤大用《改訂觀世音菩薩の研究》（山喜房佛書林，昭和四四年）小林太市郎《唐代之大悲觀音》（一）（二）（三），載《佛教藝術》第二十，二十一，二十二號。近年有猪川和子著《觀音像》（《日本の美術》第一六六號）等。其經典及歷史之解說，又見鎌田茂雄《觀音のきた道》（講談社現代新書，一三四一號）。

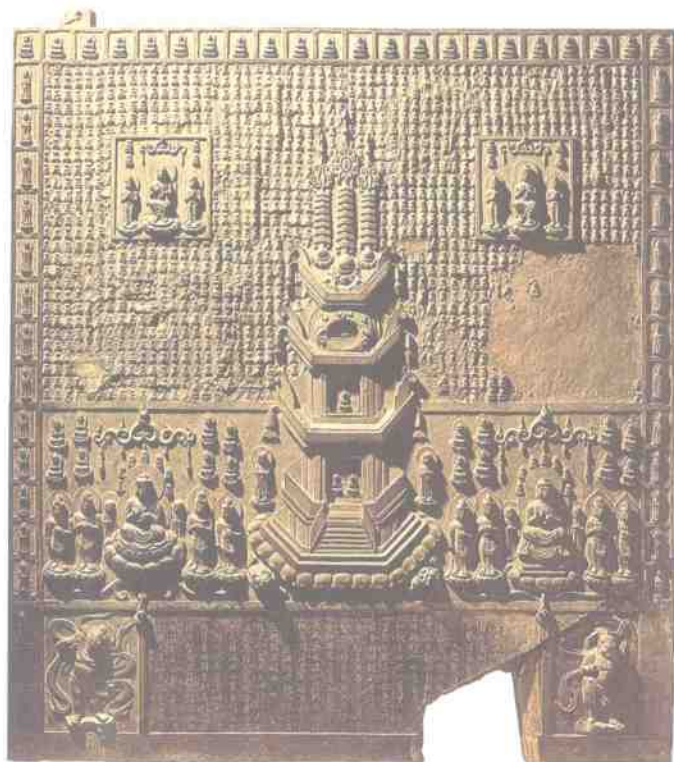
㉟ 毘盧 毘盧遮那佛之簡稱，詳見前注㉞毘盧佛條。

㊱ 十大弟子 釋迦在世時曾求教於釋迦的十大主要高僧，亦稱“釋迦十聖”。其十大弟子出身，地位各異，由十族、職人、釋迦之徒弟及實子等組成，各悟其真理並具有不同智慧與品德。具體為：舍利弗（智慧第一），摩迦目犍連（神通第一），摩訶迦葉（頭陀第一），須菩提（解空第一），富樓那（說法第一），摩訶迦旃延（論議第一），阿那律（天眼第一），優婆離（持律第一），羅睺羅（密行第一），阿難陀（多聞第一）。其造像始見於魏晉南北朝時期（五、六世紀），其中特別是以摩訶迦葉和阿難陀脇侍於釋迦兩側，即所謂一佛二弟子之三尊像組合。敦煌莫高

窟隋代第四一二窟中殘存有一佛十大弟子及二菩薩塑像，被視為此一題材之珍例，唐宋以後的漢化寺院中，於大雄寶殿的本尊像兩側，涅槃像後側多配有十大弟子、或阿難和迦葉以外的八大弟子之相形。

① 大悲三十七尊 指密教金剛界中的三十七諸尊。據《俱舍論》之經說，三十七之數是為三十七道品，即：四念處、四正勤、四如意足、五根、五力、七覺支、八正道，以象徵領悟時具有三十七德之尊像。此外《瑜祇經疏》及《真言內證》等真言密教經典中，亦在論及真言宗世界觀中有所解釋。文殊閣外壁中所繪的三十七尊，是為攷察京城長安的真言密教傳至周邊地域之問題時不可多得之文獻資料。

② 法華經驗 法華經變相之別稱。所謂“經驗”一般在漢民族社會中指誦頌佛經後而出現的靈驗，即為如願而日課修行，以護得佛轉施的福德與靈驗，實為漢化佛教中現實的修行觀。如曹學佺《蜀中廣記》所云：“誦經至虔，經顯靈驗。”六朝以來，為補助理解經典之意，出現將某一部佛經繪成一鋪首尾完整，富有情節的壁畫，稱之“經變”或“變相”。其經變繪製活動之本身又含施功德以求回報應驗之意，故又簡稱為“經驗”。法華經驗，正確的名稱應稱做“妙法蓮華經變”，是根據西晉竺法護所譯《正法華經》及後秦鳩摩羅什重譯《妙法蓮華經》所繪的經變畫。“法華”梵語為 $agra-dharma$ ，意為最高之法，漢譯“正法”或“妙法”。經典的內容現存八卷，分二十八品。作為繪畫表現題材見其二十四品之多。如敦煌莫高窟隋代壁畫中有序品、方便品、譬喻品、見寶塔品、觀音普門品。至初唐期，增至信解品、化城喻品、提婆達多品、從地涌出品、安樂行品、隨喜功德品、藥王菩薩本事品、妙音菩薩品、妙莊嚴王本事品、普賢菩薩勸發品等。盛唐以後，又出現藥草喻品、授記品、五百弟子授記品、如來壽量品、常不輕菩薩品、陀羅尼。其壁畫繪製總數約三十四鋪，為敦煌莫高窟壁畫數量之首，可見法華經變圖確是當時最受歡迎的供養主題。此外，唐裴孝源《貞觀公私畫錄》曾著錄隋代畫家展子虔所繪“法華變相一卷”。查此作又被著錄於《宣和畫譜》卷一。可知至宋代此作品曾被宋內府收藏。唐代兩京地區所繪法華經變的畫例甚為罕見，在日本，自佛教傳至東瀛後亦曾出現法華信仰之現象，存於奈良長谷寺的據《法華經》見寶塔品第十一的內容製作的銅版法華說相圖（白鳳時代，朱鳥元年，686年）是為研究法華經美術之貴重的遺例。關於法華經變相圖之研究有賀祥隆著《法華經繪》（《日本的美術》第二六九號，至文堂，1988年）、宮次男《法華經變相圖》（《日本の古典文學》三，有精堂，昭和六十年）、奈良國立博物館編《特別展·法華經的美術》（昭和五四年）等諸多研究及刊行物可供參攷。〔圖四十一〕



〔圖四十一〕 奈良長谷寺·銅版法華說相圖（小學館刊《原色日本の美術》三、奈良の寺院と天平美術，圖版84）

⑬ 趙公祐 中唐時期畫家，長安人。唐敬宗寶曆年間（825—827）寓居蜀城，擅長人物畫，尤精於佛像、天王、鬼神像。其事蹟僅見於《益州名畫錄》及李薦《德隅齋畫品》，傳唐宰相李德裕任川西節度使鎮守四川之時，趙公祐曾受賓客之遇，自寶曆、大和（827—835）至開成（836—840）年，在蜀留下衆多畫迹。唐武宗會昌五年（845）毀佛，當時的寺院壁畫多遭破壞，唯存大聖慈寺公祐所作文殊閣天王三堵，東方天王一堵，藥師院師堂內四天王及十二神，前寺石經院天王部屬等。參見范成大記事可知，經歷會昌滅佛的趙公祐的壁畫，經三百五十年歲月，至南宋期仍保存於寺院內，無疑應屬大聖慈寺殘存壁畫中最古之遺物。又黃休復稱公祐之畫風“天資神用，筆奪化植，應變無涯，罔象莫測，名高當代，時無等倫。數

勿之牆，用筆最尚，風神骨氣，唯公祐得之，六法全矣。”給予了公祐相當高的評價。然趙公祐傳於民間之卷軸畫迹不見於《宣和畫譜》著錄，似至宋代尚已亡佚。

㉞ 范瓊 唐文宗朝時期(827—840)畫家。《益州名畫錄》載其事迹較詳，謂其“開成年(836—840)與陳皓、彭堅同時同藝，寓居蜀城，三人善畫人物、佛像、天王、羅漢、鬼神，三人同手於諸寺圖畫佛像甚多。會昌年除毀後，餘大聖慈一寺佛像得存。洎宣宗皇帝再興佛寺，三人於聖壽寺、聖興寺、淨衆寺、中興寺，自大中至乾符，筆無暫釋，圖畫二百餘間牆壁，天王、佛像、高僧經驗及諸變相，名目雖同，形狀一無同者。”據此可知，范瓊是會昌滅佛後大聖慈寺再興時期壁畫創作的最卓著畫家，且繪製規模之大，題材之廣，堪稱大聖慈寺壁畫創作陣容中之領銜人物，其所記“文殊閣下北方天王及天王變相”之事，亦與范成大記事相吻合。另李薦《德隅齋畫品》曾著錄范瓊大悲觀音像，稱其面貌“皆端重安穩，混然天成，不見有其餘，筆迹如縷，而精勁溫潤，妙窮毫釐。”宣和畫譜亦著錄有神佛像題材的卷軸畫七件。現在，臺北故宮博物院仍收藏一幅曾著錄於《秘殿珠林》三編的范瓊大悲觀音像(有唐大中四年款識)被認作是范瓊畫之傳世品。(見臺北故宮博物院編《故宮書畫圖錄》第一冊，臺北，1998年)。

㉟ 報身如來 盧舍那佛之別稱。據《華嚴經》等天臺宗諸經典所說，如來有三種佛身，其尊像名具體為法身、報身、應身。法身指佛先天具有的將佛法體現於自身之佛身，為“毘盧遮那佛”；報身指立誓願積修行而獲得佛果之佛身，稱“盧舍那佛”；應身指佛為應世間眾生之需要所現之身，稱“釋迦文佛”，“盧舍那”和“佛身盧遮那”，同為梵文Vairocana音譯，前者為後者之略稱，而釋迦文佛又與其兩者同體。此三法身名具體稱為“清淨法身毘盧遮那佛”，“圓滿報身盧舍那佛”，“千百億化身釋迦牟尼佛”。盧舍那佛之造像實例當屬龍門石窟奉先寺大像，日本則以東大寺大佛及唐招提寺盧舍那佛為代表，以後，真言密教則把佛身毘盧遮那佛意譯為“大日如來”，以此作為根本教義，另參見注㉞。

㊱ 張騰 唐文宗朝(827—840)畫家。籍貫、生歿年不詳。《益州名畫錄》卷上謂其“大和末年，偶止蜀川，於諸寺壁畫亦多，會昌年除毀皆盡。大中初佛寺再興，於聖壽大殿畫文殊一堵，普賢一堵，彌勒下生一堵；浴室院北對范瓊畫持弓北方天王一堵；大聖慈寺文殊閣下畫報身如來一堵，並騰之筆，見存。”據此可知，張騰於大和末年(835)曾創作過一定數量的佛教壁畫，但均毀於會昌滅法。至宋代僅存此文殊閣報身如來一鋪，而其它事項已不可詳攷。

㊲ 無量壽品佛 阿彌陀佛之別稱。詳見注㉞阿彌陀佛條。

㉞ 東方天王 四天王中東方的守護神，梵名為Dhrtarāstra，音寫為提頭賴吒，漢譯為“持國”或“治國”，故稱持國天。經典謂其居於須彌山之中央，護持國土，安撫衆生，為守護東方之善神。其眷屬為乾闥婆和毘舍闍，《陀羅尼集經》第十一稱其相貌為身着種種天衣，嚴飾極其精妙，左手下垂持刀，右手掌中托寶輪，其寶輪亦放光明。另據漢譯經典又稱其身着白色，手持琵琶，以守護八佛之東方門，是為“東方持國天”。敦煌莫高窟西魏第二八五窟西壁中龕的壁畫四天王像，能見其確切的造形。

㉟ 帝釋 帝釋天之略稱，梵語為Indra，漢譯為陀羅或釋迦羅。原為古代印度神話中最強之神。具雷神之性格，騎象或馬車，手執金剛杵同毒龍博鬥，以換取雨水滋潤人間世界。後逐漸讓位於梵天、毘尸奴或尸婆神，成為淫亂和好戰之神，以與阿修羅神博鬥而著名。《雜阿含經》卷四十見其承傳之記事。又《法顯傳》及善無畏譯《尊勝佛頂修瑜伽法軌儀》卷下，僧一行撰《大日經疏》第五等密教經典中亦記其經軌。經中稱帝釋在釋迦修行或成道之際作為佛法守護神，與梵天及四天王等三十三天必出現於釋迦身旁為其護法。形象作天帝形，首戴寶冠，身飾瓔珞，或手持獨股杵、金剛杵，以強調其護法之威力。在漢民族社會中，帝釋因被認作是人間世界最高統治者，故帝釋以帝王相的形態受到尊崇。如敦煌莫高窟西魏、北周期壁畫中，第二八五窟西壁北龕上，帝釋天褒衣闊袖，頭戴三珠冠，雙手合十，成帝王姿態。第二四九窟窟頂，亦繪有乘龍車的帝釋天及帝釋天妃，同時以眷屬、飛天及仙人相配。另在北周時期洞窟中，帝釋與天妃乘龍車鳳輦繪於佛龕兩側，為其護法。至唐代，出現了少量的大畫面的帝王型立式帝釋天與大梵天，身着大袖寬衣，腰圍革質大帶，長拖下裳，手持塵尾。而一般多與其它諸天相組合，成為佛和菩薩的護法從衆。見於文獻，《歷代名畫記》卷三“記兩京外州寺觀畫壁”中，梁張僧繇曾於定水寺佛殿作帝釋天像；至唐代吳道子，於興唐寺、景公寺作帝釋天，其中千福寺塔院門壁上所繪之像尤為絕妙。此外，唐楊廷光於安國寺作梵天、帝釋天；楊仙喬於勝光寺三門外亦繪有帝釋天壁畫。另段成式《寺塔記》中記有吳道子弟子釋思道於大興善寺東禪院的院門北西廊五壁，繪梵釋八部衆；圓仁《入唐求法巡禮行記》中亦記有親見五臺山竹林寺二十八天梵釋像之事。據此可知，梵天和帝釋天像的壁畫題材在漢民族寺院中曾長期盛行，並是壁畫創作的內容之一。關於帝釋天像的誕生、圖像學及在日本的造像和遺品之研究，可參閱關根俊一著《梵天·帝釋天像》（《日本の美術》第三七五號，至文堂，1997年）。

⑩ 千手眼觀音 梵語Sahasrabhuja，漢譯為千手千眼觀自在菩薩，其像在佛教中為諸難救濟的代表菩薩觀音和印度教濕婆神多臂多手之相形結合而成。觀音信仰自唐代初期，由玄奘、善無畏、金剛智等譯出的密教經典之流傳而在社會中得到普及，而千手眼觀音亦於七世紀初出現最早的造像並很快流行於中原。唐貞觀年間（627—649）智通所譯《千手千臂觀世音菩薩陀羅尼神咒經》是為最早之漢譯經典。此後相繼又有《千光眼觀自在菩薩秘密法經》等十部以上的經軌被譯出，可見觀音信仰在中國民間深入之程度。據經說，千手觀音具備一千隻眼和手臂，“千”意味“無量圓滿”，儀軌之特徵為：姿勢分為立像、坐像和半跏像，但頭上均戴十一面化佛，面相有三眼，各手掌有一眼，手中並持日、月、錫杖、輪寶、寶珠、弓劍，其手眼所及範圍皆廣大無量，蘊藏無限的對世間眾生救苦之力，慈悲和善德之性格表現是其基本的造型特徵。在唐代，特別是中唐以後，千手眼觀音塑像和變相畫多有製作，在西蜀，如《益州名畫錄》及范成大所記，唐代畫家左全、范瓊、張南本都曾畫過大悲變相，可知民間盛行之一端。但國內現存之遺品甚少，最重要之代表作當屬敦煌莫高窟元代第三窟北壁上精緻的綫描遺作。此外大足石窟寶頂山第八號窟中浮雕、河北正定隆興寺大悲閣中安置的北宋時代千手眼觀音銅像、承德普寧寺像等，亦是珍貴的雕刻代表作。另，千手觀音像的製作幾乎與中國同時期在日本出現。8世紀中葉的奈良時代，由官營工房製作的活脫乾漆造千手觀音坐像（國寶，奈良藤井寺藏），是為日本現存千手觀音遺例中最古之造像。關於千手眼觀音像及信仰之問題，日本有小林太市郎《千手信仰の民間の潮流》（《仏教藝術》第三六號，1958年），中國亦有劉玉權《榆林窟第三窟千手變相研究》（《敦煌研究》1987年第四期）等論文發表。（參見注⑨大悲閣條圖版）。

⑪ 張希古 唐末畫史均不見其傳記。未詳。

華嚴閣^⑫影壁後^⑬，畫天花瑞像^⑭二。其西，待詔竹虔^⑮筆，能格上品。其東，高道興筆^⑯，妙格中品。窗外兩壁，畫大悲，待詔張南本筆，妙格中品。兩畔小壁，畫天王，並古迹；杜棕像，^⑰張蓬筆。^⑱泗州和尚小壁^⑲，畫太子遊雷山，^⑳古迹。當面四壁，王波利像^㉑，呂曉筆^㉒，能格上品。東西二方天王，^㉓帝釋梵王，待詔趙溫奇筆，妙格上品。周匝壁畫佛像，並古迹。

⑫ 華嚴閣 位於大聖慈寺中寺的主要殿閣。前、後蜀時代，亦是皇室祭祀祖

先和遊樂的重要場所，而寺院的主要佛事和慶典多實施於此地。關於其創建年代，尚無確切資料可攷。《益州名畫錄》謂：「廣政末，主置真堂大聖慈寺華嚴閣後，命文才寫諸親王文武臣僚等真。」可知華嚴閣至少是五代之前的遺構。宋張唐英《蜀檣杌》卷三記後蜀先主「六月，往大聖慈寺避暑，觀明皇、僖宗御容，宴群臣於華嚴閣下。」又宋佚名《歲華紀麗譜》載：「(七月)十八日，大慈寺散孟蘭盆，宴於寺之設廳。宴已，就華嚴閣下散盆。」此寺亦是每年七月十五日寺之僧尼設孟蘭盆會時的實施場所。華嚴閣當時之盛況，又見陸游《劍南詩稿》卷六，記有「天申節前三日，大聖慈寺華嚴閣燃燈甚盛，遊人過於元夕」詩。綜合《益州名畫錄》及范成大記事等史料，唐至五代、宋期間，張南本、高道興、竹虔、呂嶠等，均在此閣留有事跡，而以唐僖宗中和年間(881—885)居於四川的張南本畫迹為最早。《益州名畫錄》又記，「大聖慈寺華嚴閣下東畔大悲變相」。據此亦能判斷范成大所見之華嚴閣之遺構及壁畫的最早製作尚可追溯至三百年前的中晚唐時期。

⑧ 影壁 指佛殿內與安置佛像的佛壇相連的後壁。此佛殿的後壁因設於大殿出口的正中位置，一般多於壁面上設影塑或壁畫，而稱之為「影壁」。宋鄧椿《畫繼》卷九「雜說」記其出典，其云：「故中原多(楊)惠之塑山水壁，郭熙見之，又出新意，遂令巧者不用泥掌，止以手槍泥於壁，或凹或凸，俱所不問，乾則以墨隨其形迹，畫成峰巒林壑，加之樓閣，人物之屬，宛然天成，謂之影壁。」由此可知，影壁最早是由與吳道子齊名的唐代雕塑家楊惠之始創而成。至北宋時期，宮廷山水畫家郭熙又出新意，於牆壁投至粘土而成具凹凸感的自然之形，其上再用墨繪成山水、人物及樓閣，成爲一種立體浮雕和平面水墨畫渾然成一體的新表現手法，當時稱之「影壁」。元明清時代製作的影壁，與大殿的本尊主題相呼應，多出現以山嶽蒼海爲背景的渡海觀音以及五百羅漢等主題。另在敦煌莫高窟和中原地區宋元以後的殿堂遺構中，亦能見到相當數量的作例。與此有關的現存遺物，應屬江蘇省吳縣甬直梁天監二年(503)創建的寶聖寺內塑於影壁之上的十八尊羅漢像。此像相傳爲唐開元時雕塑家楊惠之所作，形態逼真，手法渾厚質樸，構成以山水雲氣爲背景的羅漢群體，當是直接理解影塑之起源及構成的重要參攷。

⑨ 天花瑞像 天花爲「天女散花」之略稱，出典源於《維摩經》，謂其：「會中有一天女，以天花散諸菩薩，悉皆散落。至大弟子，便著不墜。天女曰：結習未盡，故花著身。」稱菩薩覺悟性頓開時，天花自身散落。「瑞像」，原指釋迦如來之真身像。其稱法初見於《光宅法華經疏》謂：「相據於外，瑞據於內，相即是瑞，瑞即是相。」另《涅槃經》中亦作「如來今現此瑞像，不久必當入涅槃。」據此，漢

化佛教中把釋迦如來的面相表現為“瑞像圓滿”，簡稱“瑞像”。瑞像製作的起源可上溯至古代印度，《增一阿含經》以及唐玄奘著《大唐西域記》卷五均記有古印度憍賞彌國的優填王所造釋迦瑞像之傳說。後者記云：“初如來成正覺已，上昇天宮爲母說法，三月不還，其王思慕，願圖形象。乃請尊者没特伽羅子以神通力接工人上天宮，親觀妙相，雕刻栴檀，如來自天宮還也，刻檀之像起迎世尊。”又玄奘於同書中，記訪憍賞彌國時，曾親眼見到其“刻檀佛像”，謂“城內故宮中有大精舍，高六十餘尺，有刻檀佛像，上懸石蓋，鄔陀衍那王（優填王）之所作也。靈相間起，神光時照，諸國君王恃力欲舉，雖多人衆，莫能轉移。遂圖供養，俱言得真，語其源迹，即此像也。”

早在魏晉南北朝時期，相傳鳩摩羅什曾攜具五臟六腑之生身如來像至中原。而至唐代，玄奘歸國時亦帶回優填王像，使優填王造釋迦真身像之信仰在中國社會中得以廣泛流傳，因此釋迦瑞像及優填王像的製作亦非常盛行。作爲具體的實例，四川成都萬佛寺廢寺址出土石造像中，可舉出鄴陽王蕭恢中大通元年（529）造釋迦如來像，北周保定三年（562）益州揔管柱國趙國公招敬造阿育王造像，其主題當是基於中印度抹陀羅地域混同優填王傳說而產生的阿育王信仰，成爲此像傳入中國後在蜀地加以模刻的先例。因此，華嚴閣上出現的天花瑞像的主題，雖不能確定其具體的內容，但西蜀地區曾作爲印度釋迦像東傳的主要通路，這一題材之出現，無疑是攷察印度佛教美術初傳南方之路的重要資料。又北宋雍熙二年（985），日本東大寺的北宋留學僧裔然曾奏請宋太宗，於臺州開元寺內模刻栴檀釋迦瑞像一軀並帶回日本，現保存於京都嵯峨清涼寺內。此像則成爲即所謂“三國傳來釋迦瑞像”之貴重的實例。（圖四十二）關於栴檀瑞像之研究，見塚本善隆《清涼寺釋迦像封藏の東大寺裔然の手印立誓書》（《仏教文化研究》第四，昭和二九年），《嵯峨清涼寺史平安朝篇》（《仏教文化研究》第五，昭和三十年）。毛利久《清涼寺釋迦像變遷攷》（《佛教藝術》三五號，昭和三三年）。井上正《裔然と優填王思慕像の東傳》（特別展《釋迦信仰と清涼寺》）所收，（京都國立博物館，昭和五七年）。另關於中國製作的優填王像之專門研究，有稻本泰生《優填王像東傳攷——中國初唐期を中心に》（《東方學報》第六九冊，京都，1997年）。萬佛寺出土造像，參見劉志遠、劉廷壁編《成都萬佛寺石刻藝術》（中國古典藝術出版社，北京，1958年），袁曙光《四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報》（《文物》2001年第10期）等。

⑤ 竹虔 晚唐畫家。其事迹見《益州名畫錄》卷中呂峴記事後之附記。其云：



[圖四十二] 三國傳來釋迦瑞像（北宋雍熙二年，985，京都嵯峨清涼寺藏，小學館刊《原色日本の美術》六，阿彌陀堂と藤原雕刻，圖41）

「竹虔者，雍京人也。攻畫人物佛像。聞成都創起大聖慈寺，欲將吳道玄地獄變相於寺畫焉。廣明年（880—881）隨駕到蜀，左全已在多寶塔下畫竟，遂於華嚴閣下後壁西畔畫丈六天花瑞像一堵。」從黃休復及范成大所記竹虔之畫迹看，華嚴閣的後壁西側（影壁）上的天花瑞像確是竹虔所作無疑。畫幅為丈六，所繪時期當在唐僖宗廣明年間。另《圖繪寶鑑》亦載，「呂嶠，竹虔、尹繼昭弟子，並長安人，工畫道釋人物」，其資料來源當據《益州名畫錄》。

⑤ 高道興 唐末、五代畫家。《益州名畫錄》卷上妙格中品有傳。謂其「成都人，攻雜畫，觸類皆長，尤善畫佛家高僧。光化（898—900）中，昭宗敕許王蜀先主置生祠，命道興與趙德齊手畫西平王儀仗、車輅旌旗、禮服法物，朝真殿上皇姑帝戚、后妃女樂百堵以來，授翰林待詔，賜紫金魚袋。及先主殂逝，再命道興與德齊畫陵廟鬼神、人馬兵甲、公王儀仗，宮寢嬪御一百餘堵。今大慈寺中兩廊下高僧六十餘軀，華嚴閣東畔丈六天花瑞像並見存。」據此可知，高道興是前蜀時期宮廷中較有影響的畫家，並在大聖慈寺有諸多畫迹，其華嚴閣東側之天花瑞像與竹虔之作遙相應應，堪稱閣中壁畫之佳品。另據《圖畫見聞志》卷二稱其「事王蜀，為內圖書庫使，工佛道雜畫，用筆神速，觸類皆精，蜀之寺觀，尤多墻壁。」此條當是據《益州名畫錄》所錄。唯其後又有「時人諺云：高君墜筆亦成畫」一語，恐是郭若虛所記北宋世人之評價。

⑥ 杜棕 唐代官僚，字永裕，生歿年不詳。《通典》的著者杜佑之孫。元和九年（814）與憲宗之女岐陽公主結婚，後累進駙馬都尉，中書侍郎、尚書左僕射。會昌初（841）任淮南節度使。大中初年（847）鎮守蜀地西川時，收復被吐蕃占領二十餘年之久的維州（無憂城），以功又加封司空、司徒。年八十而卒。《舊唐書》卷百四七，《新唐書》卷百六六有傳。華嚴閣兩畔小壁上張蓬所畫的杜棕像，尤可知其在蜀之影響頗大。

⑦ 張蓬 唐宋畫史均不見其記載，事迹無可攷。

⑧ 泗州和尚 泗州，治盱眙，位於現在的安徽省盱眙縣東北，洪澤湖和淮水之交界處。泗州和尚，別稱「泗州僧伽」。「僧伽」為梵語Sanaha音之漢譯，原本眾多之僧眾（和合眾）之意，指修行佛法的集團。唐高宗龍朔年間（661—663），有一同音姓氏之僧侶由中亞的何國（康居）來朝，止於泗州，開創普光王寺，受到周邊民眾的愛戴。景龍四年（710）於長安薦福寺入寂之時，唐中宗敕召令天下立僧伽像。由此，泗州和尚或泗州大聖之稱呼廣為流傳。至宋代，僧伽作為觀音之化身而加以神秘化，冠於「泗州」之名的寺塔廟宇於各地相繼產生。關於僧伽最早的文

獻。見李邕《大唐泗州臨淮縣普光王寺碑》(載《文苑精華》卷八五八)；又僧伽和尚之觀音應化傳說見《太平廣記》卷九十六及贊寧《宋高僧傳》本傳。自北宋時期的汴京至江南各地，泗州和尚僧伽信仰在中國民間急劇浸透，近世亦稱“泗州文佛”。據地方志載，江蘇、浙江、湖南、福建、廣東等省均建有泗州寺、泗州塔院或泗州戒壇院等廟宇，足可見僧伽信仰在中國南方之普及程度。《益州名畫錄》“辛徵”條記唐德宗建中元年(780)，曾於大聖慈寺南側創建僧伽和尚堂。同書“常重胤”條亦載常重胤於興善院繪泗州和尚真。另《宣和畫譜》卷二“辛徵”條記其御府收藏時，有“所以海州觀音，泗州僧伽，畫工之精者，擅各一方”之評語。關於泗州僧伽之研究，參見牧田錦亮《中國に於ける民俗佛教成立の一過程——泗州大聖・僧伽和尚について》(載《東方學報》二十五周年紀念文集)，羅世平《敦煌泗州僧伽經像與泗州和尚信仰》(《美術研究》1993年第一期)。

⑨ 太子遊雷山 畫題。太子其人不知何指？雷山疑指位於廣東省雷州半島的主山驚雷山。顧祖禹《讀史方輿紀要》卷百四“雷州府海康縣”條作：“相傳陳太建間(569—584)，雷出於此，因更今名。”此典故最早見於《山海經》海內東經云：“雷澤，有雷神，龍身而人頭。”又大荒東經：“東海中有流波山，其上有獸，聲如雷，其名曰夔。黃帝得之，以其皮為鼓，楛以雷獸之骨，聲聞五百里，以威天下。”沈括《夢溪筆談》卷二十謂：“按圖經，雷州境內有雷，擊二水，雷水貫城下，遂以名州。”另據記載前述的雷神典故，見《明一統志》載：“雷公廟，在廣東雷州府之西南八里，舊記云：陳太建(宣宗)初，州民陳氏者，因獵獲一卵，圍及尺餘，攜歸家，忽一日，霹靂而開，生一子，有文在手，曰雷州。後養成，名文玉。鄉俗呼為雷神。”案，雷州在今廣東省雷州半島，始置於唐代。該地炎熱多雷，故得名。唐宋時期，據《舊唐書·高宗紀》載：此地常發見石斧、石楔等遺物，世人以為雷神所留，甚重之，固立有專祠，另據《大清一統志》載，廣西省馬平縣南亦有雷山，唐柳宗元有“兩崖皆向東，雷水出焉，崖中有雷塘，能出雲氣，作雷雨”句。此兩處均為歷史傳說之名迹，而太子遊雷山之事，待攷。

⑩ 王波利像 梵名Buddhapāli，漢譯名為覺護，指北印度罽賓出身的密教僧佛陀波利。在中國漢譯經典《舊華嚴經》中，把文殊菩薩的住所視為世界東北方的清涼山，由此，又把位置於山西省中部的五臺山傳做是文殊靈場之清涼山。魏晉南北朝時期所譯大乘佛教般若係經典中記其儀軌為：乘獅子的文殊是以善財童子和手執獅子纏繩的優填王為先導，後有文殊之眷屬的佛陀波利和最勝老人，五人成為一組。此外，關於佛陀波利的漢文史料甚為稀見，僅見於其本人所譯《佛頂尊勝

陀羅尼經》序中所記內容。據稱，佛陀波利於唐儀鳳元年（676）自西國至唐土，以五體投地之體拜至五臺山山頂之時，遇一老者，告之其應在中土弘揚佛頂尊勝陀羅尼經為己任。為此，佛陀波利曾一度歸國，收集其經典梵本，又於永淳二年（683）再度至長安，受皇帝救命而開始翻譯此經典。另據《廣清涼傳》，謂其佛陀波利終因翻譯請至五臺山之經典而得以和文殊會面，留滯於作為五臺山菩薩住所的金剛窟，此後則不知去向。《宋高僧傳》卷二中亦有簡略之記事。由此發端，自唐代以來，曾在中國各地流傳有與五臺山文殊信仰相關連的佛陀波利傳經故事，故石造佛頂尊勝陀羅尼經幢在漢民族地區亦多有製作。敦煌莫高窟第六一窟所描繪的五臺山圖，亦是這一信仰廣泛流傳的佐證。然佛陀波利之造像在中國製作甚少，目前尚無唐代的具體實例可尋。日本於八世紀時既已熟知佛陀波利之承傳，其造像是以虔敬的求道行脚僧的姿態加以表現，如高知縣竹林寺，山形縣的慈恩寺，岩手縣中尊寺等，均藏有平安時代或鎌倉時代製作的佛陀波利像，是為研究佛陀波利及其信仰的直接材料。關於佛陀波利之攷察，參見金子啓明《文殊菩薩像》（《日本の美術》三一—四號，至文堂）中的敘述。又五臺山信仰之問題，有日比野丈夫、小野勝年《五臺山》（《東洋文庫》五九三，平凡社，1995年）等先行研究。[圖四十三]

⑳ 呂嶠 唐代宮廷畫家。《益州名畫錄》卷中能格上品僅見其若干記事，謂其“京兆人也，唐翰林待詔。自京隨僖宗皇帝車駕至蜀，授將仕郎。守漢州雒縣主簿，賜緋魚袋。今大聖慈寺華嚴閣上天王部屬諸神及王波利真，並嶠之筆，見存。”由此可知呂嶠曾隨僖宗巡幸入蜀，任將仕郎及雒縣主簿等微官，因擅畫而賜緋魚袋之位。至宋代其畫迹僅存大聖慈寺華嚴閣上的王波利像一例。

㉑ 東西二方天王 指東方的持國天和西方的廣目天。另詳見注㉒四天王條。

文殊閣院門連寺廊、畫金剛神變驗^㉒二堵，待詔左全筆，妙格中品。院內觀音堂壁，畫天王、帝釋、侍從二堵，待詔趙公祐筆，神格上品。

西大悲院佛堂內，畫八明王^㉓，古迹。

㉒ 金剛神變驗 金剛神變相圖之別稱。“驗”之解釋另參照注㉑。金剛神為金剛夜叉明王之略稱。金剛界五佛以忿怒相變身為五大明王（不動、降三世、軍荼利、大威德、金剛夜叉）中的一尊。梵名Vajrayaksa，意為持金剛杵威力的夜叉。據



〔圖四十三〕 白描文殊五尊像（騎獅文殊、于闐王、善財童子、佛陀波利、大聖老人）（晚唐時代，法國巴黎國立圖書館藏）

唐不空譯《仁王護國般若波羅密多經》之經說，是降伏北方諸魔的尊相，其經軌所記相形為三面六臂。本面中央有五眼，手中持五鈷杵，金剛鈴，弓，矢，寶輪，寶劍，立於蓮花座之上。國內所見畫史上五大明王題材之畫例，可舉出《圖畫見聞志》所載唐皇甫軫繪光目夜叉，《益州名畫錄》所記張南本作金華寺大殿明王八軀，但沒有可靠之傳世品遺留下來。相比之下，日本自平安時期始，隨空海之歸朝，真言密教亦傳至東瀛，此後作為獨尊造型的明王像多有製作。現存獨尊像的重要遺例，有京都醍醐寺所藏平安朝後期的金剛夜叉明王像，是其同形金剛像中的繪畫精品。京都教王護國寺（東寺），存有相傳據空海親自指導而製作的木蕊乾漆造五大明王像，是為日本製作的最早雕塑作品（大治二年，1127年）。關於五大明王像之研究，參照中野玄三《五大明王像》（《日本の美術》第三七八號，至天堂，

1997年)。

⑤ 八明王 指八大明王，具體為不動、降三世、大威德、軍荼利、大輪、馬頭、無能勝、步擲諸明王。佛教諸尊像中，可大致分為如來、菩薩、明王和天部四部，而明王部是密教中特有的尊格，表現為可怕的忿怒形以打動信者。“明”為真言(陀羅尼)之意，篤信明王(vidyā-rajā)具有除罪業與煩惱之效果。明王的具體形相則是根據達摩栖那譯《大妙金剛大甘露軍拏利焰鬘熾盛佛頂經》(《大妙金剛經》)所說由八大菩薩現出八大金剛明王的内容製作而成。其造型多為坐於蓮花臺上，配火焰形之光背。但諸經典中所記八明王和八大菩薩之對應關係並非一致。例如四川省大足石窟寶頂山第二十二窟宋代造像中，其十大明王的變化名為：大穢迹—釋迦牟尼；大火頭—盧舍那；大威德—熾盛光；大憤怒—除蓋障；降三世—金剛手；馬頭—觀世音；大笑金剛—虛空藏；無能勝—地藏；大輪金剛—彌勒；步擲—普賢。由此可見自十大如來和菩薩變化為十大明王之漢地密教經說的具體内容。

大將院壁^⑥，畫羅漢二、北方天王及大將部屬^⑦、並帝釋梵王，共六堵，並待詔范瓊筆，神格上品。

藥師院連寺廊八門兩壁，畫千眼大悲、北方天王、大悲釋迦變相四堵，待詔范瓊等，神格上品。殿內^⑧，釋迦佛、帝釋、梵王部眾，並古迹。畫文殊普賢、維摩、無量壽^⑨、西方天王、十二神、^⑩共九堵，並待詔趙公祐筆，神格上品。瑞像^⑪堂周匝畫像，並古迹。

寺^⑫後門向上小壁，畫觀音，僧知評筆。

⑥ 大將院 與文殊閣相連接的殿堂。因繪有十二神將(大將部屬)而得名。案：黃休復與范成大雖同時對大將院壁畫内容有所言及，但内容殊不一致。如《益州名畫錄》卷上“趙溫奇”條記其所繪大將堂大將部屬，又記范瓊於大將堂兩畔南北二方天王。而上記范成大記事，記其大將院之北方天王及大將部屬均為范瓊所繪。又范成大記：“大輪堂壁。畫大輪部屬兩堵。(中略)並待詔趙溫奇筆。”兩者比較可知，大將院壁之大將部屬，應為范瓊所繪，而大輪堂之大輪部屬應是趙溫奇所作。可見《益州名畫錄》所記趙溫奇於大將堂作大將部屬之事，恐有誤。這一事例亦說明，范成大之記事較《益州名畫錄》著錄更是周到、準確的。

⑳ 大將部屬 指藥師如來的眷屬十二神將。又稱十二夜叉或十二藥叉大將，略稱為「大將部屬」。據唐玄奘譯《藥師琉璃光如來本願功德經》之經說，釋迦如來在說法藥師之本願功德時，在場的十二藥叉大將無不感動，發誓擁護其敬仰藥師之衆生。此後，十二神將又與中國民間信仰的十二支相對應，其信仰逐漸在民間普及。具體為：宮毘羅（子）、伐推羅（丑）、迷企羅（寅）、安底羅（卯）、頰爾羅（辰）、珊底羅（巳）、因達羅（午）、波夷羅（未）、摩虎羅（申）、真達羅（酉）、招杜羅（戌）、毘羯羅（亥）。中國的十二神將的繪製出現於隋、初唐期的敦煌莫高窟藥師淨土變相圖中，多以菩薩形裝束配置於藥師如來的兩側，是為護法。中唐時期以後，其形象特徵逐漸從菩薩相轉變成守護神形武將。日本的十二神將的製作亦可追溯至奈良時代（八世紀）法隆寺金堂壁畫十號壁上所繪的藥師淨土圖中的四神將，被認為是十二神將中的一部。另在新藥師寺金堂之本尊藥師如來的臺座四角下配置的十二神將塑像（奈良時代，國寶）是日本現存最早的雕塑作品。十二神將之詳說參見中野照男《十二神將像》（《日本の美術》第三八一號，至文堂，1998年）及伊東史郎《藥師如來像》（《日本の美術》二四二號，至文堂，1986年）。

㉑ 殿內 應指藥師院主殿之內部。檢《益州名畫錄》卷上趙公祐條，亦有「藥師院堂，天王並十二神」之記載。兩史料相參，可知殿內所繪內容一致。趙公祐於唐寶曆年間（825—827）寓居蜀城時以畫得名。如記載屬實，其藥師院主殿內之壁畫，當是趙公祐所畫，屬大聖慈寺至宋代現存最早之作品。由此可知，藥師殿亦屬於大聖慈寺早期的唐代遺構。

㉒ 無量壽 西方極樂淨土之主尊阿彌陀如來的別稱。具體解釋參見前注㉑及㉒。趙公祐在藥師院殿內所畫的無量壽，應是以阿彌陀信仰為中心的淨土教美術中最為流行的阿彌陀淨土變相或聖衆來迎之種種圖像。其變相圖始之印度，經中國及朝鮮半島傳至日本。日本各地均藏有相當於唐代時期的早期作品。關於阿彌陀造像及繪畫表現之攷察，參見樋口隆康《阿彌陀三尊佛の源流》（《仏教藝術》第七號）、濱田隆《立像阿彌陀來迎圖成立攷——佛坐像から佛立像》（《佛教藝術》第一二六號）、光森正士《阿彌陀如來》（《日本の美術》第二四一號，至文堂，1996年）。另關於西方淨土變之研究，有中村興二系列論文《西方淨土變の研究》（載《日本工藝美術》四九—五一—五九號）等發表。

㉓ 十二神 即十二屬神，中國以其十二種動物配對十二支之傳統由來甚早，南朝的陳沈炯撰《十二屬詩》被認為是其發端。隋、初唐以後，十二支又與作為藥師如來之侍從十二神將相結合而出現於造型美術之中。從文獻記載上看，唐張彥遠《歷代名畫記》卷三述古之秘畫珍圖中，曾著錄有佚名的「十二屬神圖」，同書

卷八又記天竺僧，畫家曇摩拙義「至成都雒縣大石寺，空中見十二神形，便一一貌之，乃刻木為十二神形於寺塔下，至今在焉。」可知印度畫家訪蜀地之時，亦曾繪過十二神像，當能驗證張彥遠所記十二神像於唐代製作於蜀地，並受到過印度畫風的影響這一事實。這一主題，則見於藥師院殿內由趙公祐所繪的十二神的具體內容。而十二神作為藥師院供養本尊藥師如來的侍從之形式，在研究漢民族化的藥師如來的圖像上，則是一條重要的綫索。另參照前注④。

④ 瑞像堂 繪有以瑞像為主題的殿堂。瑞像，狹義為以優填王模刻釋迦真身像、僧伽羅國施珠瑞像、犍陀羅分身瑞像等傳說而繪製的釋迦偶像。廣義上，是把凡能顯神異、施靈驗、表徵凶吉者，通稱「瑞像」。而在漢化寺院中尤以後者為多。此瑞像堂，當是繪有釋迦瑞像為主的種種瑞像的殿堂。關於瑞像的具體記事，參見注④「天花瑞像」條。另關於瑞像之研究，有小野勝年《敦煌の釋迦瑞像圖》（《龍谷史壇》第六三號，1970年）、松本榮一《敦煌本瑞應圖卷》（《美術研究》第一八四號，1956年）等。

⑤ 此處的「寺」應指中寺。從范成大著錄之順序看，入中寺後，先後記錄了中佛殿、文殊閣、華嚴閣、西大悲院、大將院及藥師院。最後又記錄了此寺後門。

六祖院院門北壁，地藏一堵^⑥，杜措筆^⑦，能格上品。南壁，佛會變相^⑧一堵，待詔趙忠義筆^⑨，妙格下品。院內，山木四堵，^⑩唐壁畫，古迹。

⑥ 六祖院 《益州名畫錄》卷中「趙忠義」條中作「中寺六祖院」，可知六祖院亦是配置於中寺的別院。

⑦ 地藏 地藏菩薩之略稱，梵名為Ksitigarbha，原婆羅門教之地神，被佛教接納於神之後，成為具有包藏大地之意的菩薩。與象徵天空的虛空藏菩薩相對，含有育成萬物的大地，使眾生之善根在此增長之意。唐玄奘所譯《地藏十輪經》、《地藏菩薩本願經》中詳說其本願。唐代的典經成立以前則有北涼時代所譯《大方廣十輪經》及隋代《占察經》等流傳。據此經說，在釋迦入滅、彌勒尚未出現時的五濁惡時之無佛世界中，地藏是為拯救因陷入六道而受輪回轉生之苦的眾生，以使其延命轉世的救苦救難菩薩。其相形一般為比丘形，左手捧寶珠，右手施無畏印或持錫杖。中國之地藏信仰的始源略晚於其它菩薩，約出現在七世紀中葉以後，而單尊的雕刻則極為稀見。在敦煌莫高窟唐代壁畫中，地藏菩薩多與藥師如來和觀

音相配，或見其一定數量的以地藏菩薩為畫面主導的單幅的變相圖。此外，在世界各地的博物館中亦藏有斯坦因、伯希和探險隊自敦煌帶走的數件單尊的聲聞形地藏菩薩幡畫，甚為珍貴。另，日本早在奈良時代，以《十輪經》為主的地藏信仰諸經典已開始在朝野流傳。至平安時代，隨地獄思想在民間滲透，遂出現以救濟者形象而製作的地藏主題的雕刻或繪畫，並一度流行，現存最早的作品，可舉出安置於京都廣隆寺講堂中的平安初期製作的(九世紀中葉)地藏菩薩坐像。左手持寶珠，右手施與願印，面相豐滿，綉刻衣紋手法勁健，為典型的平安初期的地藏菩薩代表之作。另關於地藏菩薩之研究，《佛教藝術》第九七號曾編輯出版“特集號”，其中不乏有地藏圖像研究之力作。此外，尚有真鍋廣濟《地藏菩薩の研究》(三密堂書店，1960年)，久野健《地藏菩薩像の變遷》(《平安初期雕刻史の研究》所收，吉川弘文館，1974年)，松島健《地藏菩薩像》(《日本の美術》第二二九號，至文堂，1986年)，望月信成《地藏菩薩——その源流と信仰を探る》(學生社，1988年)等。

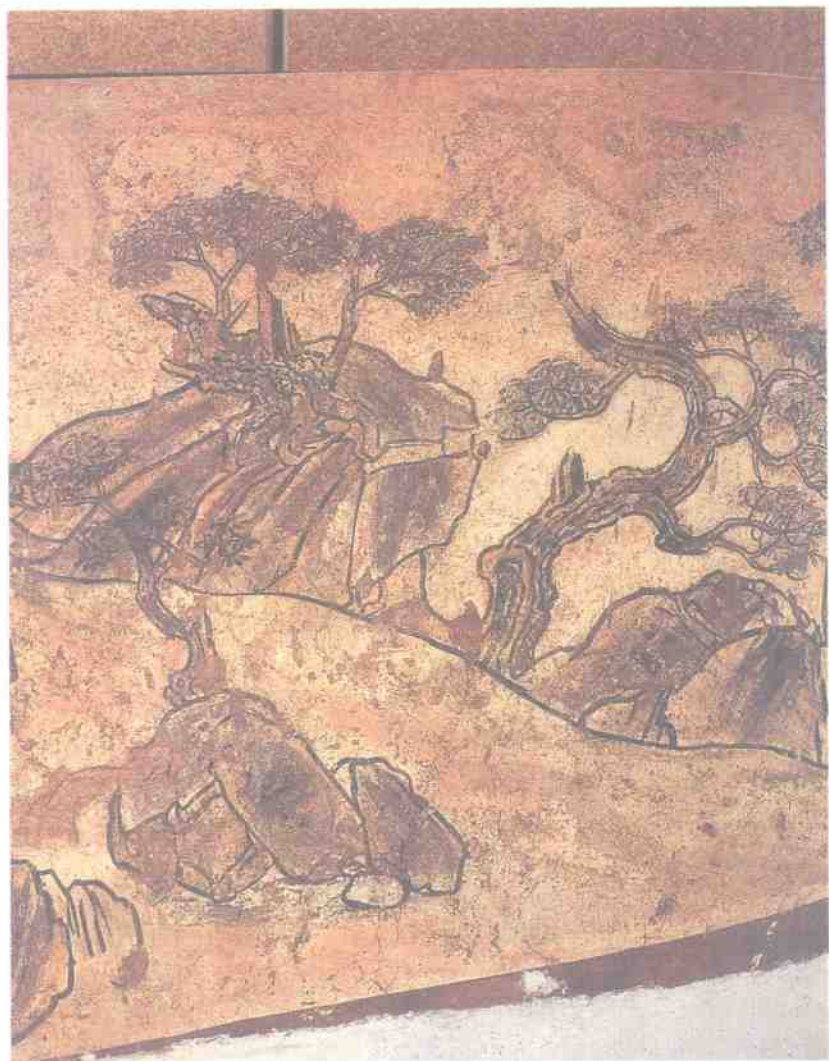
⑳ 杜措 五代後蜀畫家，成都人。《圖畫見聞志》及《宣和畫譜》作“杜措”。案：《益州名畫錄》、《成都古寺名筆記》皆為“杜措”，從各史料的成書年代及史料來源看，“杜措”當是“杜措”之誤抄。《益州名畫錄》卷中“杜措”條記其“幼慕李昇山水，長亦勤學，二十年中晝夕不捨。今大聖慈寺六祖院傍地藏菩薩、竹石山水一堵，並院內羅漢閣上小壁，翠微寺禪和尚真，三學院經堂上小壁太子捨身喂餓虎一堵，善惠仙人佈髮掩泥一堵，並措之筆。見存。”此處，黃休復與范成大同錄六祖院門北壁杜措畫地藏菩薩，是為大聖慈寺中唯一的以地藏菩薩為題材的壁畫，甚為珍貴。《宣和畫譜》卷十，把杜措列入“山水”門類，記其畫的特徵為“作枯木斷崖，雲崦煙岫之態，思致頗遠。又圖寫昔人詩句為之，亦可以想見其胸次耳。”又記御府收藏有《翠屏金沙圖》一件，可知杜措是五代道釋、山水兼長、技法較全面的畫家。

㉑ 佛會變相 阿彌陀西方淨土變相之別稱。(另參見注㉑)。佛、菩薩聖眾之集會處稱之“淨土”。據《阿彌陀經》云：“從是西方過十萬億佛土，有世界名曰極樂，其土有佛號阿彌陀”。又云：“其國眾生無有眾苦，但受諸樂，故名極樂。”可知“淨土”即佛國世界，其中隻有世間之歡樂而無痛苦。此題材在漢化佛教中甚受歡迎，尤其是唐代，西方淨土變的製作盛況空前，從《歷代名畫記》、《寺塔記》等著錄長安寺院壁畫之史料上即得以印證。僅敦煌莫高窟中各代所繪的淨土變計有四百幅以上，可見其信仰之一端。另案，淨土變題材中又分為西方淨土變，東方淨土變，彌勒淨土變等，而西方淨土變中又包括無量壽經變，阿彌陀經變和觀無

量壽經變。基於唐代于闐人提雲般若所譯《華嚴經》諸經典所繪的蓮華藏世界的七處九會的華嚴九會，或華嚴海會聖衆圖等圖相，亦有被稱作佛會圖之例。六祖院的佛會變相與普賢閣之佛會，具體內容為何？尚不易確定。

㉞ 趙忠義 五代後蜀畫家，晚唐畫家趙德玄之子。《益州名畫錄》卷中對其人記述甚詳，稱其經歷為：“自雍襁負入蜀，及長，習父之藝，宛若生知。孟氏明德年，與父同手畫福慶禪院東流傳變相一十三堵。”又記其擅長題材為“位置鋪舒，樓殿臺閣，山水竹樹，蕃漢服飾，佛像僧道，車馬鬼神，王公冠冕，旌旗法物，皆盡其妙，冠絕當時。”並以畫授翰林待詔，賜紫金魚袋。其畫迹有“王蜀先主祠堂正門西畔鬼神、大聖慈寺正門北牆上西域記、石經院後殿天王變相、中寺六祖院傍藥師經變相”。關於趙忠義於中寺六祖院所繪佛會變相一條（范成大所記），《益州名畫錄》記為“藥師經變相”。由此可知其壁畫內容實為據隋達摩笈多譯《藥師琉璃光如來本願功德經》所繪的藥師淨土變題材，其內容若據敦煌莫高窟唐貞觀十六年（642）第二二〇窟藥師如來本願經變所繪內容判斷，畫面應有藥師如來七軀，其間各有脇侍菩薩相配，兩側又有十二藥叉及菩薩；下部為兩組舞蹈及伴奏樂隊，場面當甚為宏偉。范成大則簡稱之為佛會變相。至此，六祖院內趙忠義所繪內容，應從《益州名畫錄》所詳記的藥師經變相為準。

㉟ 山木 山水和樹木之題材簡稱。關於六祖院院內的山木四堵之畫迹，范成大略記為“唐壁畫，古迹。”而未詳作畫其人。查《益州名畫錄》卷中“杜措”條，謂杜措“六祖院，竹石山水一堵”。兩者之比較，可判斷其山水畫迹當是杜措所繪。此竹石山水的畫面狀況雖不得而知，但1988年位於陝西省富平縣的唐景雲元年（710）節愍太子墓發掘時，曾發現繪於墓道東壁下部的山水樹石圖，圖中以豪放的筆致表現林木繁茂之景趣，細部的古木勁健盤曲，山石遠近錯落有致，似獨立成幅的山水畫。（《中國文物精華》圖版一三一，文物出版社，1997年）。又發現於陝西長安縣的景龍二年（708）揚州大都督韋浩墓中，亦有表現山石、樹木、叢林的壁畫。特別是人物間相配的叢草生動自然，表現技法嫺熟。（陝西省考古研究所編《陝西新出土唐墓壁畫》圖版五二、五三，重慶出版社，1998年）。其存在意義不僅是瞭解中唐時期山水畫發展之面貌，亦為理解大聖慈寺中諸多的唐代山水壁畫的製作水平、風格特徵及京城長安之影響，均具有較重要的參攷價值。【圖四十四、圖四十五】



[圖四十四] 節愍太子墓·山水樹石圖（唐景雲元年，710，陝西省富平縣出土，陝西省考古研究所《陝西新出土唐墓壁畫》圖 85）



[圖四十五] 節愍太子墓·樹木叢林圖（唐景雲元年，710，陝西長安縣出土，小學館刊《世界美術大全集》東洋編四，隋唐，圖版11）

保福院^⑩門屋，畫天王二堵，趙得齊^⑪筆，妙格上品。姑蘇臺^⑫一堵，僧惠堅筆。^⑬避暑官一堵^⑭，僧楚安^⑮筆，能格中品。小壁，畫竹雀二堵，黃筌筆，^⑯妙格中品。佛殿內、羅漢一堂，盧楞伽筆^⑰，妙格上品。《記》^⑱中不載。蓋自昭覺^⑲訪神霄，徙來。殿後，海山觀音^⑳一堵，張南本筆^㉑，妙格中品。亦昭覺移至。小壁，羅漢一堂，古迹。法堂上，湖山一堵，馬二堵，近時郭游卿^㉒郭熙之孫^㉓筆。

⑩ 保福院 中寺內附設的別院。關於保福院之畫迹，《益州名畫錄》諸畫家記事中均未言及，而以范成大著錄資料為最詳。據此可知自晚唐趙德齊至南宋期的郭游卿，歷時近三百年間曾有大量的壁畫保存下來。其題材亦如范氏所記，如道釋、典故、皇室、山水、花鳥等，表現範圍相當廣泛，當是大聖慈寺諸院畫迹遺存中保存數量較多的場所。

⑪ 趙得齊“得”應作“德”，晚唐時期畫家。祖父公祐，父溫奇，其三代均參與過大聖慈寺各殿重要壁畫的製作。《益州名畫錄》卷上，妙格上品中略詳其事迹。記云：“乾寧初（894—898）王蜀先主府城精舍不嚴，禪室未廣，遂於大聖慈寺大殿東廡起三學延祥之院，請德齊於正門四畔畫南北二方天王兩堵。（中略）光化年王蜀先主受昭宗敕置生祠，命德齊與高道興同手畫西平王儀仗、旗纛、旌麾、車輅、法物及朝真殿上皇姑、帝戚、后妃、嬪御百堵已來，授翰林待詔，賜紫金魚袋。蜀光天元年（918）戊寅歲，王蜀先主殂逝，再命德齊與道興畫陵廟、鬼神人馬及車輅儀仗、宮寢嬪御一百餘堵。”據此可知，趙德齊是前蜀時期宮廷作畫機構中極為重要的人物，參與過大聖慈寺中皇室敕置的大規模壁畫創作。其擅長應是神佛像、宗教故事及宮室人物。關於德齊於大聖慈中所存畫迹，同史料記有：竹溪院釋迦十弟子、十六大羅漢、崇福禪院帝釋及羅漢；崇真禪院帝釋梵王、羅漢堂文殊、普賢。另據《宣和畫譜》卷二道釋門所著錄。其卷軸作品有過海天王像被御府收藏。《式古堂書畫彙攷》亦載有瑤島會真等圖。

⑫ 姑蘇臺 位於江蘇省吳縣西南姑蘇山上的歷史名迹，相傳為吳王夫差所築。其出典見《國語·越語下》，謂：“吳王師其賢良與其重祿。以上姑蘇。”又同書之韋昭注曰：“姑蘇，宮之臺也，在吳閶門外，近湖。”《墨子·非攻中》云：“夫差遂築姑蘇之臺，七年不成。”又《史記》吳太伯世家記吳國史曰：“越國伐吳，攻之姑蘇。”綜合史料可知，吳王曾於閶門十一年（前504）為慶祝越國之降服，起臺於姑蘇山，稱“姑蘇臺”。其子夫差繼位後，且增築之以宴其群臣。因此，歷史上曾

把吳縣之治所稱之為「姑蘇」。又《後漢書》濟南安王康傳謂「吳興姑蘇而滅。」此與秦始皇建阿房宮，築長城而滅同類也。故《宣和畫譜》卷八唐代畫家尹繼紹條稱：「至其作姑蘇臺、阿房宮等，不無勸戒。」可視為唐代此畫題流行之起因。又歷代詩文不乏有詠頌姑蘇之名句。唐張繼《楓橋夜泊》：「姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船。」李白《烏棲曲》：「姑蘇臺上烏棲時，吳王宮裏醉西施。」當是唐代感傷昔日吳越榮華之佳作。

⑭ 僧惠堅 五代後蜀時代畫家。《益州名畫錄》卷下「僧楚安」條附後有簡略之記事。謂其「蜀人也，亦好圖畫，而最謬焉。廣政中，三學院僧請畫姑蘇臺一堵，對句楚安避暑宮圖，識者以為無鑒之甚也。今亦見存，恐後人誤認，故附而正之。」由此可知黃休復錄其畫迹之動機在於，與僧楚安的避暑宮圖相比，惠堅之作甚為拙劣，實不能相提並論，故為告警世人勿使之兩畫混淆。案：以不良之畫例錄入畫史之中，恐以黃休復開之先例，尤可窺見黃休復對其所畫之畫迹，當有很嚴謹的評價基準和鑒賞卓識，而非見畫則錄。另范成大所記「姑蘇臺一堵，僧惠堅筆」之事，參照《益州名畫錄》卷下僧楚安條可證，惠堅的這一作品全稱應為「吳王宴姑蘇臺圖」。

⑮ 避暑宮 據《益州名畫錄》卷下僧楚安條，全稱則應作「明皇幸清宮避暑圖」。唐太宗曾在陝西臨潼縣南驪山麓建溫泉宮。至玄宗時改名華清宮，並增修湯井，佈列臺殿，立公卿百官府宅。玄宗與寵妃曾數年遊樂避暑於此。祿山亂後，宮漸荒廢。五代時改為道家所居寺觀。唐白居易《長恨歌》借：「春寒賜浴幸清池，溫泉水滑洗凝脂」，以表露對華清池歷史變遷之感傷之情。中、晚唐以後，以唐明皇豪華的宮中生活為主題的華清宮避暑、遊春，以及為避祿山之亂而幸蜀等繪畫作品屢有製作。僅《宣和畫譜》卷五人物部門中，即可檢出有唐代楊昇、張萱、陳閔、周昉；五代的周文矩、顧闳中、衛賢等創作的明皇避暑圖、幸蜀圖、騎從圖及楊妃出浴圖等卷軸作品。此類畫題中，特別以現臺北故宮博物館藏，唐李昭道所作的明皇幸蜀圖最為著名。另案，此保福院門屋相對而繪的僧惠堅姑蘇臺和僧楚安避暑宮主題，當是借歷史之興亡引以人們勸戒與反思所繪製的，具有一定現實意義的作品。但這一題材在大聖慈寺諸壁畫中並非多見。

⑯ 僧楚安 晚唐畫家，蜀州什邡人，俗姓句氏。攻畫人物樓臺。《益州名畫錄》在記其所繪明皇幸華清宮避暑圖和吳王宴姑蘇臺圖之後，又有「此二圖皆畫於牆壁，圖簇、圍扇之上，（中略）大小雖殊，功夫並無減者，奇巧如此。當時公侯相重，皆稱妙手」之評價。可見僧楚安的作畫水平並非與惠堅同輩，而應列入專業畫家陣容之中為是。然元人夏文彥《圖繪寶鑑》卷二僧楚安條則云：

“論者謂筆蹤全虧六法，非大手高格。”（據《圖畫見聞志》卷二僧楚安條引仁顯語抄錄）。此評與《益州名畫錄》記事之比較，當屬抄錄時的誤斷而並非事實，恰似黃休復於僧惠堅條中所云“恐後人誤認，故附而正之”之憂慮，即在《圖繪寶鑑》一書的記述中得以應驗。故此畫之楚安記事實不足取，而本應依黃休復之說為是。

⑭ 黃筌 五代西蜀畫家（903—968）字要叔，成都人。關於黃筌的事跡，《益州名畫錄》卷上妙格中品的記事較為詳實。此外《圖畫見聞志》、《聖朝名畫評》、《宣和畫譜》、米芾《畫史》等諸畫史，以及文瑩《玉壺清話》、沈括《夢溪筆談》等宋人筆記中見其逸話或有作品著錄。綜合其史料可知，黃筌十三歲曾師事於刁光胤，精人物、山水，而以花鳥得名。十七歲時，隨師仕事於前蜀主王衍。後蜀孟昶，拜檢校少尉少監、朝議大夫及主畫院事等職，並賜紫袍佩魚帶。宋太祖乾德三年（965）與子居業（933—993）隨蜀主歸宋，不久病故，歿年六十五歲。由於他一生在宮中作畫，多以宮中的珍花、怪石，外國獻上的珍禽異獸為主要表現對象，其以鈎勒填彩為主的細密、華麗之畫風，後形成北宋院體花鳥魚的規範樣式，對北宋院畫之影響，持續了近一百餘年。大聖慈寺保福院小壁上所繪的竹雀圖，應是他於前、後蜀時代“入內供奉近四十年”時留下的可靠畫迹。《宣和畫譜》著錄其作品有三百四十九件之多，其內容大部分為花鳥畫，但亦有壽星、觀音菩薩、出山佛等宗教人物，及少量山水題材。現在所能見到的比較可信的黃氏父子真迹，有北京故宮博物館藏寫生珍禽圖、臺北故宮博物院藏芳淑春禽圖冊及黃居業的山鷓棘雀圖等。

⑮ 盧楞伽 中唐時期畫家，生卒年不詳，長安人。最早之記事見《歷代名畫記》卷九，謂其“吳（道子）弟子也，畫迹似吳，但才力有限。頗能細畫，咫尺間山水寥廓，物像精備，經變佛事，是其所長。”是為張彦遠對盧楞伽在京師之藝術活動給予的較公允之評價。安史之亂後，楞伽隨唐玄宗入蜀避難，旅居成都時，曾為蜀中諸多寺院繪製壁畫，並將吳道子畫風廣為傳播，名震一時。《益州名畫錄》置其於“妙格上品”中，並云：“自汴入蜀，嘉名高譽，播諸蜀川，當代名流，咸伏其妙。”唐肅宗乾元（758—759）初，尚在成都作畫，後返回長安。其在長安之作畫情況及畫迹，《歷代名畫記》以外，段成式《寺塔記》、朱景玄《唐朝名畫錄》亦有記載。關於其在大聖慈中所存畫迹，《益州名畫錄》僅記為“至德二載（759）起大聖慈寺，乾元初，於殿東西廊下畫行道高僧數堵，顏真卿題，時稱二絕，（中略）後此行道僧三堵六身畫經二百五十餘年，至今宛如初矣。西廊下一堵馬鳴提婆

像二軀，雖遭粉飾，猶未損其筆蹤。”而對其“行道僧三堵六身畫”之保存狀況，同書卷上趙德齊條稱：“乾寧初（894），王蜀先主（中略）於大聖慈寺大殿東廡起三學延祥之院，請德齊於正門西畔畫南北二方天王兩堵，院門舊有盧楞伽畫行道高僧三堵六身，賴德齊遷移，至今護在。”由此可知，盧楞伽於大聖慈寺所繪的行道僧原作，經百數十年後賴以趙德齊而得以保存下來。另案，范成大此條所記保福院佛殿內盧楞伽筆“羅漢一堂”之後，又有《記》中不載，蓋自昭覺改神霄，徙來一語。《記》當指宋人王剛中撰《續成都古今集記》序（詳見注⑩）。此書記成都城廓及寺院興廢甚詳，而對此事未有記載，故范成大懷疑此作是從昭覺寺遷移而來。此外，南宋繪畫史料尚有關於評盧楞伽畫羅漢之若干內容，如范成大《吳船錄》卷一峨嵋牛心寺條中，見其唐古畫評曰：“有唐畫羅漢一板，筆迹超妙，眉目津津欲與人語。（中略）蜀畫胡僧，惟盧楞伽之筆為第一。今見此板，乃知楞伽原有自，自餘十五板亡矣。”宋趙希鵠《洞天清錄集》評其羅漢圖云：“唐盧楞伽筆，世人罕見。余於道州見所畫羅漢十六，衣紋其如鐵綫。”又鄧椿《畫繼》稱：“蜀之羅漢雖多，最稱盧楞伽。其次杜措、邱文播兄弟耳。楞伽所作多定本，止坐立兩樣，至於侍衛供獻，花石松竹羽毛之屬，悉皆無之，不足觀。”盧楞伽的卷軸作品，至近世似有數件殘存。明張丑《清河書畫舫》、《秘殿珠林》初編中曾著錄有過海羅漢圖卷、六祖像卷、無量佛像軸、六尊者像冊等。其中題為盧楞伽六尊者像冊一件，收藏於北京故宮博物院，一般認為是盧楞伽作品於宋代的模本。

⑩ 此處之《記》當指宋王剛中撰《續成都古今集記》一書。是書作於紹興三十年（1160），以續趙清獻公（趙抃）之《成都古今集記》，范成大《成都古今丙記》序（載《全蜀藝文志》卷三十）。書中云：“《前記》，趙清獻公作於熙寧七年甲寅，凡三十卷（後略），後八十七年，當紹興三十年庚辰，王恭簡公續為之《記》，有辨正其差誤，附益其未載者。二記今俱存。”范成大在記錄大聖慈寺諸院壁畫時，對其諸殿之變遷加以攷察時，而主要依據此二書。惜此書既亡佚。

⑪ 昭覺寺 位於成都市西北的佛教寺院。興大聖慈寺併稱為“川西第一叢林”。唐宣宗朝（847—859）時賜寺名為“昭覺”，從而迎來寺院之隆盛期。宋代稱為“六祖寺”，至崇寧年間（1102—1106）又恢復原“昭覺”寺名。紹興年間（1131—1162）據北宋朝廷敕令改寺為禪林。現存寺院的規模及殿宇，均為清康熙二年（1663）重修后保存的遺構。寺史文獻見於《同治成都縣志》卷十三載宋李暉《重修昭覺寺志》（《全蜀藝文志》卷三八亦收錄其全文）、《成都文類》卷四及《益州名畫錄》卷下張詢條。

⑱ 海山觀音 據《華嚴經》入法界品之經說。觀音的居所為南方海中之名山補陀洛伽。漢化佛教中由此把位於浙江省寧波之舟山諸島的普陀山認作是觀音現身說法之聖地。又《陀羅尼集經》中，記補陀洛伽為古印度觀音之靈地。位置於南印度海岸中環海一島。補陀洛伽之語是potalaka之梵語音寫。意為觀世音菩薩之聖地。又，觀音和海相關連之經說。初見於《法華經》普門品。其云：“若有百千萬億衆生，為金、銀、琉璃、硨磲、瑪瑙、珊瑚、琥珀、真珠等寶，入於大海。假使黑風吹其船舫，飄墮羅刹鬼國，其中若有乃至一人，稱觀世音菩薩名者，是諸人等，皆得解脫羅刹之難。是以因緣，名觀世音。”從上記經說可知，古代印度是把觀音作為以獅子島為中心的南海諸國海上交通的守護神，以祈禱航海的安全。在中國自古亦把觀音作為護海、護水之神，或退治洪水，以保平安的水神。特別是在漢民族地區佛教寺院中，於佛壇的背後影壁上多以山、海或波濤為背景，前置影塑觀音菩薩立像。一般以此通稱為“渡海觀音”或“海山觀音”。

⑲ 張南本 唐末畫家。字號。出身不詳。《益州名畫錄》卷上謂：“中和年（881—885）寓止蜀城。攻畫佛像人物龍王神鬼。（中略）大聖慈寺華嚴閣下東畔大悲變相，竹溪院六祖，興善院大悲菩薩，八明王，孔雀王變相，並南本筆。”又記其畫火之逸事云：“相傳南本於金華寺大殿畫明王八軀。才畢，有一老僧入寺躡僕於門下。初不知是畫，但見大殿遭火所焚。其時孫位畫水，南本畫火，代無及者。世之水火，皆無定質，唯此二公之畫，冠絕今古。”由此可知張南本壁畫之所長，在於擅畫身後配火焰背光的明王像。案：張南本之明王像現雖不傳於國內，但在日本却存有平安時代創作的掛軸不動明王二童子像（又稱青不動，京都、青蓮院藏），不動明王二童子像（又稱赤不動，和歌山明王院藏），畫面中能見其極為寫實的火焰表現，而主題又均為表現立於海中岩石，呈渡海之狀的明王像。即從時代的接近及火焰流動變化之形態上攷慮，應是唐末、五代時由西蜀繪畫有密切關係的，以表現水、火、雲等不定形物象之特徵的新的佛畫樣式。而其表現樣式殘映於日本平安時代創作的佛畫之中，確有其深遠含義。（詳見戶田禎佑《日本美術の見方—中國との比較による》，角川書店，平成九年）。

張南本除擅長帶火焰背光的明王像之外，亦有大量的道釋題材作品存於當時的西蜀諸寺院內。范成大所錄保福院海山觀音當是佐證。此外，據《益州名畫錄》載：“僖宗駕回之後，府主陳太師於寶曆寺置水陸院。請南本畫天神地祇，三官五帝，雷公電母，嶽瀆神仙，自古帝王，蜀中諸廟一百二十餘幀，千怪萬異，神鬼龍獸，魍魎魑魅，錯雜其間，時稱大手筆也。”足以見其人在蜀中壁畫製作上之地位。李薦《德隅齋畫

品》曾著錄張南本大佛像一件，評曰：“今此闍支佛結迦趺坐，火周其身，筆氣焱銳，得火之性。觀者以煙飛電掣，烈烈有焚林燎原之勢。佛以定慧力坐其間，安然不動，則毫末小利害足以動其心乎？”可見張南本通常是以選擇能誇示其表現火焰之技巧的題材而從事創作。又《石渠寶笈》三編著錄有一卷華封三祝圖，悉已亡佚。

⑩ 郭游卿 南宋時期畫家。生歿年不詳。字季能，河南溫縣人。郭熙孫。郭思之次子。其事迹僅見於鄧椿《畫繼》卷五世胄婦女條，謂：“游卿，字季能，熙之諸孫也。皆為郡守，頗有家學，仍能畫馬。其筆法真季孟也。今成都正法院、保福兩院有壁傳窠植湖灘，與渡水、斲草、帶鴉、病馬等迹。遂寧官圃中，亦有松鹿石竹見存。”但兩宋畫史文獻中不見有所繪卷軸畫之著錄。案：范成大所記郭游卿於大聖慈寺保福院法堂作“湖山一堵，馬二堵”之內容，恰與鄧椿《畫繼》相吻合。而《畫繼》所記其畫迹具體內容，又較范氏所載更詳。可知其“湖山、馬”之表現，是為窠植湖灘中，有斲草、渡水之馬匹相配的配景山水畫面構成。此作品當是郭游卿最為擅長之題材。兩史料互補，能對其作品的具體情況把握得較為清楚。

⑪ 郭熙 北宋宮廷山水畫家。字淳夫，河南溫縣人。生卒年不可攷，歿年大致在元祐二年（1087）至元符三年（1100）之時。其事迹零散見於《圖畫見聞志》、《宣和畫譜》、《畫繼》及兩宋諸種文集、筆記之中。早年師於李成，攻山水、寒林，其作畫特徵為“稍稍取李成之法，佈置愈造妙處，然後多所自得。至摭發胸臆，則於高堂素壁，放手作長松巨木，回溪斷崖，巖岫峻絕，峰巒秀起，雲烟變滅晦靄之間，千態變狀。”（《宣和畫譜》卷十一）。宋神宗時（1068—1085）為御畫院藝學、翰林學士院待詔。當時宮廷中之尚書省、中書門下省及紫宸殿、化成殿、睿思殿等學士院諸廳照壁均裝有郭熙所繪障壁畫。

郭熙晚年畫技益有所增長，“雖年老落筆益壯”（《宣和畫譜》），又曾總結自己的創作經驗與心得，寫成由山水訓、畫意、畫訣、畫題所組成的山水理論著述，後由其子郭思加以整理、補記，題為《林泉高致》。其中強調畫家必須對自然進行深入觀察與研究，提出處理畫面空間的構圖法則“三遠法”，藝術創作需以嚴肅之態度表現主題及轉達思想感情。這一創作理論對宋代山水畫壇及元以後山水畫之復興均產生過重要影響。郭熙雖因創作生命較長而留有大量作品，但由於北宋末年之戰亂及其子郭思“廣以金帛收贖熙之遺筆，以藏於家。”（《揮麈前錄》卷四）而進行過有目的的個人收購，故流傳甚少。《宣和畫譜》著錄北宋末御府之收藏，亦不過三十幅之多。保存至今之郭熙作品，臺北故宮博物院所藏《早春圖》被認為是郭熙創作的最重要的代表作。此外北京故宮博物院藏有《窠石平遠圖》；上海博

物館亦藏《幽谷圖》一件，亦是研究郭熙作品的稀有實例。郭熙及其畫迹之先行研究，見曾布川寬《郭熙と早春圖》（《東洋史研究》第三五卷四號）；鈴木敬《林泉高致集。畫記と郭熙》（《美術史》第一〇九號，1980年）；薄松年、陳少豐《郭熙父子與林泉高致》（《美術研究》第四期1982年）及張安治《郭熙》（《中國畫家叢書》，上海人民美術出版社，1959年）。另案，此處范成大在著錄郭游卿名後，又加注“郭熙之孫”之語，足見郭熙之名至南宋期，在文人官僚意識中，仍具有相當重要之地位與影響。

大輪堂^⑭壁，畫大輪部屬兩^⑮堵，金剛二十四^⑯尊，並待詔趙溫奇筆，妙格上品。

極樂院^⑰門外壁，畫散花天女^⑱，范瓊筆，神格上品。大悲菩薩，左全筆，妙格中品。觀音大悲一堵，古迹。佛殿內，十六羅漢，盧楞迦筆，妙格上品。

⑭ 大輪堂之名 僅見於范成大所記，而《益州名畫錄》無載。按范氏所記字面理解，大輪堂應是因晚唐畫家趙溫奇所作大輪部屬得名。然《益州名畫錄》則記趙溫奇“於大聖慈寺文殊閣內繼父之蹤，（中略）畫大輪部屬，大將堂大將部屬”，兩者所記殊不合。大輪堂和大將堂，或是當時因所繪題材不同而稱法不一，或是黃休復所記有誤？此疑點因無其它參照史料，尚不能澄清。其詳細另參照前注⑯。

⑮ 大輪部屬 大輪，梵語為mahācakra，意譯如偉大的轉輪具備圓滿之境地。大輪部屬指大輪金剛菩薩及其眷屬，大輪金剛，或稱大輪金剛手(mahācakra-irajāni)，執金剛。真言密教中為胎藏界曼荼羅十三大院中第四院的金剛手院中之守護尊。其相形多為中央面部銜蛇，一面六臂；四周之脇侍有東側為能勝魔障，南側金剛光，西側烈聲，北側甘露軍荼利四尊。其間並有多尊神妃相伴。案：出現於大聖慈寺中寺後院大輪堂之大輪部屬題材，反映出西蜀地區較早地傳入南傳大乘佛教，並出現在寺觀壁畫之中這一事實。

⑯ 金剛二十四尊 “金剛為執金剛神或密迹金剛”之略稱，意為執金剛杵之力士。《增一阿含經》及《大寶積經》中，稱執金剛神立於釋迦四周，手執金剛杵，擔任守護釋迦之職責。進而又成為五百名執金剛侍衛之首領。金剛最早曾以獨尊

形守護釋迦本人，後其守護範圍逐漸擴大，遍及諸佛、菩薩及寺院整體之佛事，成爲全般佛法之守護神。漢化佛教中，金剛多侍立於寺院山門前，俗稱“仁王”。一般爲兩尊左右對稱，作忿怒相，頭戴寶冠，上身裸體，手執金剛杵，左右像口中形狀作“阿”、“吽”型。而此處之金剛二十四尊，具體何指？尚無資料確定其圖像內容。

⑫ 極樂院 案：從極樂院遺存壁畫之年代看，均屬唐中晚期之作，且著名畫家較多，而院中又配置佛殿，殿中尚存盧楞伽筆十六羅漢。由此可推知極樂院應是位於中寺後側較爲重要的唐代遺構。又《益州名畫錄》卷上左全條，亦載左全曾繪有極樂院門兩金剛，然不見范成大著錄。

⑬ 散花天女 參照前注⑭天花瑞像條。

四絕堂^⑭壁，畫悟達國師^⑮真，常粲^⑯筆。妙格中品。畫彭州至德山^⑰、金堂棲賢山^⑱二堵，李昇^⑲筆，妙格下品。石像院^⑳門壁，香花菩薩二堵。門內，菩薩一堵，並古迹。《前記》^㉑不載。慧日院^㉒門壁，畫奉聖國師真^㉓、齊天大王^㉔、泗州和尚^㉕，宗震^㉖筆。佛堂內，十六羅漢，丘文播筆^㉗，能格上品。

⑭ 四絕堂。關於四絕堂之名稱，僅見於范成大著錄，《益州名畫錄》無載。“四絕”本指當時社會或大聖慈寺內流傳或保有的珍奇事物。以唐代爲例，相傳初唐時期“秘書省內有落星石、薛少保(稷)畫鶴、賀監(知章)草書、郎余令畫鳳，相傳號爲四絕”(〔唐〕趙璘《因話錄》卷五)。而大聖慈寺之“四絕”，據《益州名畫錄》卷中“李昇”條，謂之“悟達國師自京入蜀，重其高手，請於聖壽寺本院同居數年，因於廳壁畫出峽圖一堵，霧中山圖一堵。既而又請於大聖慈寺真堂內畫漢州三學山圖一堵、彭州至德山圖一堵，時稱悟達國師真堂四絕。常粲寫真、僧道盈書額，李商隱贊、李昇畫山水，今見存”。以此可知范成大所記“四絕堂，本是爲紀念悟達國師所建，時稱“悟達國師真堂”。兩史料足爲互補。

⑮ 悟達國師 唐末名僧(809—883)，釋名知玄，俗姓陳氏，字後覺，眉州雅洪人(今四川省雅洪縣)，生於唐元和四年(809)，生來則“見佛像僧形，必含喜色”。自十三歲時顯露其才能，受到當時鎮守西蜀丞相元穎之推薦，曾於大聖慈寺普賢閣講經說法，來聽民衆“黑白衆日計萬許人，注聽傾心，駭歎無已”，而獲得絕大之聲譽，傳稱“陳菩薩”。此後因抗拒武宗滅法而一時隱棲山野。不久又受宣

宗帝賞識，被召聘京城，於長安開創法乾寺，其在京城傳教活動曾對會昌後之復法有過直接影響。僖宗蜀中避亂之時，賜號「悟達國師」，並賜紫袈裟，署為三教首座，與裴休亦有親交，卒於唐中和三年（883），著作有《慈悲水懺法》三卷，《法懺文》六卷及諸經之注解，合三十萬言，事迹見《宋高僧傳》卷六，《神僧傳》卷八等。

⑭ 常粲 晚唐時代畫家，長安人。《益州名畫錄》卷中妙格中品有傳，謂其「咸通年（860—874），路侍中岩（劍南四川節度使）牧蜀之日，自京入蜀，路公實禮待之。粲善傳神雜畫，有七賢像，六逸像，女媧、伏羲、神農像，謂之三皇圖，立釋迦像，五天胡僧像，孔子西周問禮像，名醫下盤像，樗蒲圖，龍樹驗丹圖，先賢卷軸。至今好事者收得，為後學師範矣。」關於大聖慈寺作畫之事，同書之記載與范氏所記略同，謂之「今大聖慈寺悟達國師知玄真，粲之筆，見存。」另案：粲之子重胤，亦能畫，作品雖不見於范成大之著錄，然《益州名畫錄》則有較詳細之記載。稱之為：「僖宗皇帝幸蜀回鑾之日，蜀民奏請留寫御容於大聖慈寺。其時隨駕寫貌待詔畫皆操筆，不體天顏；府主陳太師敬瑄遂表進重胤，御容一寫而成，內外官屬，無不嘆駭，謂為僧繇之後身矣」，因此可知重胤攻人物肖像，且技法超於一般畫家。其在大聖慈寺中所留畫迹，黃休復記作「大聖慈寺興善院泗州和尚真，華亭張居士真，（中略）並重胤筆。見存。」又查范成大記事，謂常粲於興善院作泗州大聖，而不見其子常重胤之名。上述兩記事相對照可知，范成大之言雖不誤，但有失簡略。此處應以《益州名畫錄》所記為準。

⑮ 彭州至德山 畫題。唐垂拱二年（686）設彭州，其治所在今四川省彭縣。至德山。據明曹學佺《蜀中名勝記》引《勝覽》載：「至德山，在郡西三十里，上有廣明院，蜀王衍專事遊幸，嘗登是山。患其高險，令於福唐寺東，別開一徑，凡數里，廣可二丈，栽松砌石，以達於寺。從官悉騎以從。松枯石怪，尚有存者。《本志》云：至德山有三昧泉，自石竇噴冽，方大如間，不竭不溢。俗傳即知玄國師洗人面瘡之處，至今疾者澆之多效。」可知至德山與唐代悟達國師之傳說及前蜀主王衍之經營緊密相關。彭州至德山圖應是前後蜀時期表現蜀中名勝的較為流行之題材之一。

⑯ 金堂棲賢山 畫題。金堂，原成都府金堂縣東（今金堂縣）。《名山志》云：「金堂三學山，乃漢州北山，一名雲頂，一名石城，亦名棲賢、開照，其實一山也」（曹學佺《蜀中名勝記》卷八）。可知棲賢山又稱三學山，位於漢州（今四川省廣漢縣）。《益州名畫錄》記李昇於大聖慈寺真堂內作「漢州三學山圖」；而范成大則記為「金堂棲賢山」，實為異名同作。其棲賢之名又見《名山志》，謂其「東三十里，三學

山，李八百三度學仙於此，故異名棲賢。關於三學山之典故，《唐高僧傳》謂：“唐開元年，鑿源禪師於此山講華嚴，感聖燈現菩薩放光。大松林後有寺，額篆書‘三學’二字。其山四方，面各三十里，固謂之開照山也。”唐王勃《遊梵宇三學詩》：“杏閣披青磴，雕臺控紫岑。葉齊山路狹，花積野壇深。夢幌棲禪影，松門聽梵音。遽欣陪妙躅，延賞滌煩襟。”又歷史典故見於兩《唐書》，唐昭宗景福元年（896），蜀主王建鎮守此山討伐唐將楊晟之時，節度使楊守亮遣將苻昭救之，設營三學山。後主王衍即位後，於咸康年初（925）重遊此地，以紀念先主與唐軍激戰之事。唐宋時期乃為蜀中之名勝。

⑳ 李昇 晚唐時期畫家。《益州名畫錄》卷中妙格下品有傳，謂其“成都人，小字錦奴，年才弱冠，志攻山水，天縱生知，不徒師學。（中略）意寫蜀境，山川平遠，心思造化，意出先賢。數年之中，創成一家之能，俱盡山水之妙。每含毫就素，必有新奇。（中略）明皇朝有李將軍，擅名山水，蜀人皆呼昇為小李將軍，蓋其藝相匹爾。”可見李昇當時在蜀則是極有聲望的本地山水畫家。關於李昇之創作事迹，書中又載：“悟達國師自京入蜀，重其高手，請於聖壽寺本院同居數年，因於廳壁畫出峽圖一堵，霧中山圖一堵。既而又請於大聖慈寺真堂內畫漢州三學山圖一堵，彭州至德山圖一堵，時稱悟達國師真堂四絕。常祭寫真，僧道盈書額，李商隱贊。李昇畫山水，今見存。”據上記史料可知，李昇於聖壽寺及大聖慈寺創作的山水名勝壁畫，均與悟達國師在成都諸寺對壁畫創作的愛好與關心有密切之關係。文獻中所出“悟達國師真堂四絕”之事，參照前注㉑四絕堂條。

㉑ 石像院 其院名僅見范氏所錄。《益州名畫錄》無載，范氏亦謂前《記》不載。恐自黃休復的時代始，尚不能辨認其院中所作壁畫的真實畫家姓名。

㉒ 《前記》，指宋人趙抃（趙清獻公）於熙寧七年（1074）撰述的《成都古今集記》三十卷。關於此書，南宋王剛中於紹興三十年（1160）為此書作續編時，於《序》中稱：“昔清獻公刪取張彭、勾延慶、鄭暉、盧求、周封等書，為《成都古今集記》三十卷。凡廢興遷徙，及城廓、官府、坊市、庫廩、儒官、佛室、仙館、神祠、陵墓、渠堰、樓臺、池苑之名數，與風俗之好惡，人物之臧否，方伯監司之至去，蠻夷寇盜之起滅，木石之殊尤，蟲魚之變怪，靡不畢載。”范成大《成者古今丙記》序中亦有對此書之評價，謂：“《前記》，趙清獻公作於熙寧七年甲寅，凡三十卷。蜀之始封及分野，梁、益州、劍南西川，成都府屬郡縣得名之所自，廢置因革之不同，攷之詳矣。”從以上兩條評語中可知，趙抃的《成都古今集記》，在當時作為記錄蜀地四川歷史地理、風俗文化的專門著作，具有極高的史料價值，且對當時學術界的影響甚大。以致南宋時，王剛中再將此書“以間隙搜訪纂輯”。又著《續成都古

今集記》凡二十二卷。並云：“《前記》載古事往往有差誤，則辨正之；脫遺，則補足之。清獻所云：知之有未至，編之有未及。”范成大進而續之此兩書，又撰《成都古今丙記》，並於《序》中云：“《續記》之成，距今才十有八年，雖事之當書者不至甚夥，然恐自是日月寢久，來者難攷，乃蒐耳目所及者繼書之，名曰《丙記》。”惜此三種史料由於元末、明末的戰亂，均已亡佚，僅存有《序》。范氏在文中例舉《記》或《前記》，當是在記錄寺院史實中曾詳查過此兩書的佐證。

⑳ 慧日院 其院名僅見范成大著錄。查《益州名畫錄》全無記載，而范氏所錄慧日院中壁畫之作者宗震，南宋以前史料均無載；佛堂內十六羅漢亦為後蜀畫家丘文播筆，據此可判斷慧日院之建立與范成大時代相距不甚遠，約成立於後蜀至北宋之時。

㉑ 奉聖國師真 指奉聖國師之畫像。“奉聖國師”所指未詳。但據史載，簡州（今簡陽縣）歷史上曾有奉聖寺。據宋仁宗景祐年間（1034—1037）人藺羈撰《簡州奉聖寺新齋廡記》（載《金石苑》卷六及民國《簡陽縣志》卷二四），此碑詳記唐宋以來其寺院齋制，宋代與朝廷之往來，寺中經常舉行布施儀式及齋會，尤其是於後晉天福五年（940）“竇正固奏，國忌，宰臣跪爐，百官列坐。今欲宰臣跪爐，百官立班行香，後飯僧百人，永為常式。”可見其寺聲勢之浩大。然而碑中未詳記寺之建置及開寺僧人等情況。作為一種可能，奉聖國師似為宋代簡州奉聖寺之名僧，但詳情則無從而知。

㉒ 齊天大王 別稱齊天大聖。其傳說最早見於北宋白話文學作品《陳巡檢梅嶺夫妻記》，主人公以誘拐人妻之鬼猴而得名。傳說中齊天大聖有通天大聖及彌天大聖之兩兄弟，另有其妹號“泗州聖母”。此後，這一民間傳說蒙上宗教之色彩，又觸合作為觀音化身的泗州僧伽傳說內容，在庶民中得到廣泛流傳。另案，“齊天”之語，自古表示漢民族領地，即中國本土之意。南宋時代以後，齊天大聖的承傳又觸入被民間傳說化的玄奘法師西天取經之史實，遂成為俗文學《西遊記》中之主要人物。其中齊天大聖之名變為孫悟空（孫行者），成為隨三藏法師西天取經之侍衛者。慧日院齊天大聖和三學院李文才所畫西天三藏等壁畫，則是基於民間流傳的齊天大王和玄奘西天取經等膾炙人口之題材所繪。此題材之壁畫表現，現仍能在西夏統治瓜州晚期的榆林窟第二、第三、第二九窟及敦煌東千佛洞第二窟中見到。如榆林第二窟壁畫中，玄奘法師雙手合十、遙拜觀音，行者為猴相，右手遮額遠眺，左手牽馬，富有地方民族色彩和藝術表現力。然而在蜀中出現這一題材，還有特別的意義。唐慧立、彥彥撰《大慈恩寺三藏法師傳》卷一載，唐高祖武德五年（622），高僧玄奘入蜀，曾住成都空慧寺，於成都受具，坐夏學律。而法師的長兄亦為空慧寺

僧。蜀中對玄奘兄長兩人應該有一種特別親近之感。加以此後赴印度取經之壯舉於蜀中的流傳，可以認為大聖慈寺中出現的齊天大王或流傳變相等壁畫題材，當與玄奘法師早年在蜀中的活動以此帶來的社會影響有着必然聯繫。大聖慈寺慧日院之齊天大聖的畫題，當可驗證這一事實。另，關於齊天大聖之民俗信仰的成立過程，中野美代子《孫悟空の誕生——サルの民話學と西遊記》（福武文庫，1987年）一書中有詳細的論攷。【圖四十六】

⑳ 泗州和尚，即中亞何國僧侶僧伽和尚。詳見前注㉑。

㉒ 宗震，畫史中均不載其事迹，詳情無攷。但從慧日院的創立年代看，其生存或作畫時代當在後蜀至北宋時期。另參見前注㉑慧日院條。

㉓ 丘文播 五代後蜀時期畫家，別名潛，四川廣漢人，弟文曉及次子余慶皆擅畫。《益州名畫錄》謂其：“攻畫山水、人物、佛像、神仙。今成都乾明禪院六祖、漢州崇教禪院羅漢、紫極宮二十四化神仙，皆文播筆，見存。”但不見記有大聖慈寺畫迹。此處范成大記事當可互補。另《宣和畫譜》中著錄有十五件人物、花鳥、草蟲等作品。

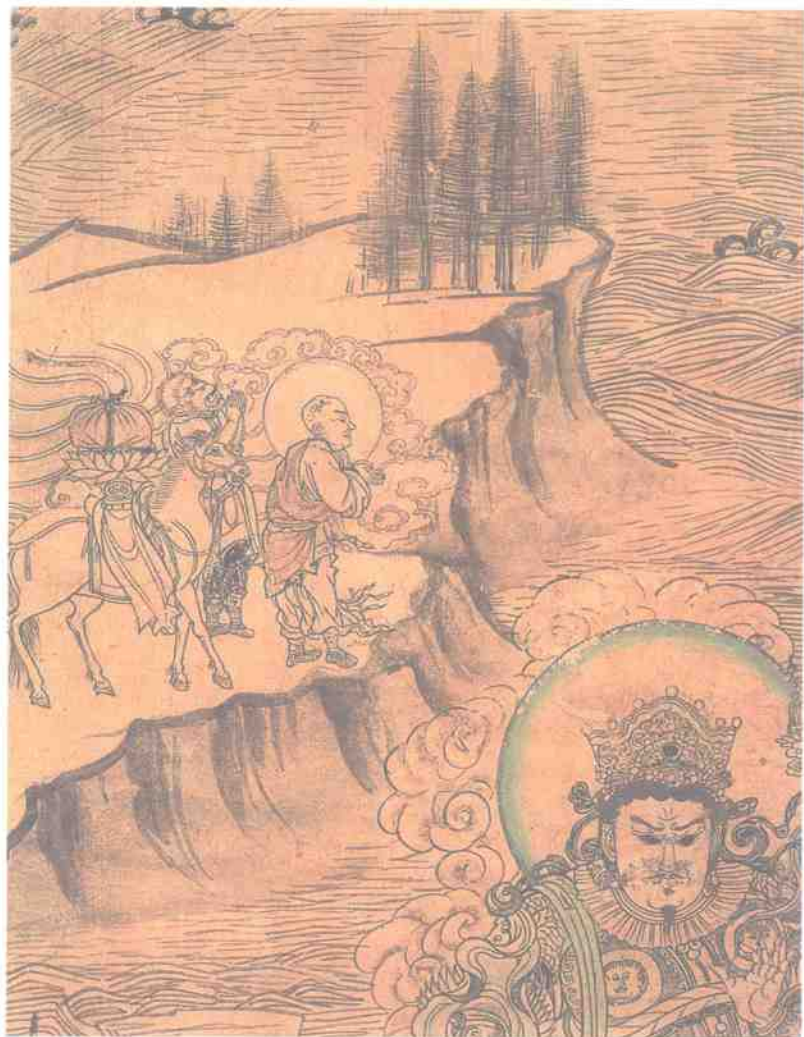
吉安院^㉔，畫十二面觀音^㉕，杜峴龜筆，妙格下品。

壽寧院^㉖佛殿內四壁，畫熾盛光九耀^㉗，孫知微筆。柱上小像，知微自寫其真也。^㉘殿內廊，畫太子修行^㉙，古迹。

東觀音堂^㉚，畫觀音，十六羅漢，李懷讓^㉛筆。霧中山出峽圖^㉜，李昇筆，妙格下品。樓上，畫惠遠送陸道士^㉝、李翱見藥山^㉞，孫知微筆，妙格上品。護法神^㉟，孫知微筆。

㉔ 吉安院 案：《益州名畫錄》卷中杜峴龜條不見有此記載。亦無吉安院之記錄。范成大所記當為補闕。

㉕ 十二面觀音，即十一面觀音之別稱，梵語原為Ekadasamukha，意為頭部具十一面。北周耶舍曇多、唐代阿地瞿多譯《十一面觀世音神咒經》及唐不空、玄奘譯《十一面神咒心經》中記其功德、咒文及修法。經典上通常記其儀軌為：前三面為菩薩面，左三面為嗔怒面；右三面為狗牙上出面；後一面為大笑面；頂上面為佛面。左手持水瓶，右手挂寶珠，身上戴種種莊嚴具。分二臂、四臂或六臂像。其像與人間的諸苦難相對應，顏面充滿慈悲面對四方。在諸多的變化觀音中是為庶民最為崇信之對象。中國於七世紀中葉開始有十一面觀音製作之例，最早的作例為龍門



【圖四十六】 榆林窟第三窟西壁南側·唐僧取經圖（西夏時代，敦煌研究院編《中國石窟·安西榆林窟》圖 160，平凡社刊）

石窟東山擂鼓臺北洞中八世紀初製作的多臂四面像（現存日本大原美術館），於同時期製作的尚有自西安寶慶寺流散到日本的十一面觀音立像龕。而見於敦煌莫高窟的十一面觀音畫像均為初唐密教觀音變相中之像形，以第三二一窟北壁上的十一面六臂像為著名。另日本的十一面觀音像幾乎與中國同時出現。法隆寺金堂舊壁畫第十二號壁上，戴頂上佛面的十面兩臂立像是最早之畫例。奈良聖林寺藏的奈良時代後期的代表作十一面觀音立像（木蕊乾漆製、國寶），亦為顯示典型的天平時期樣式的較早之遺例。十一面觀音像之研究，有水野清一《十一面觀音像》（《佛教藝術》第十號）、猪川和子《觀音像》（《日本の美術》第一六六號，至文堂）可供參攷。[圖四十七]、[圖四十八]

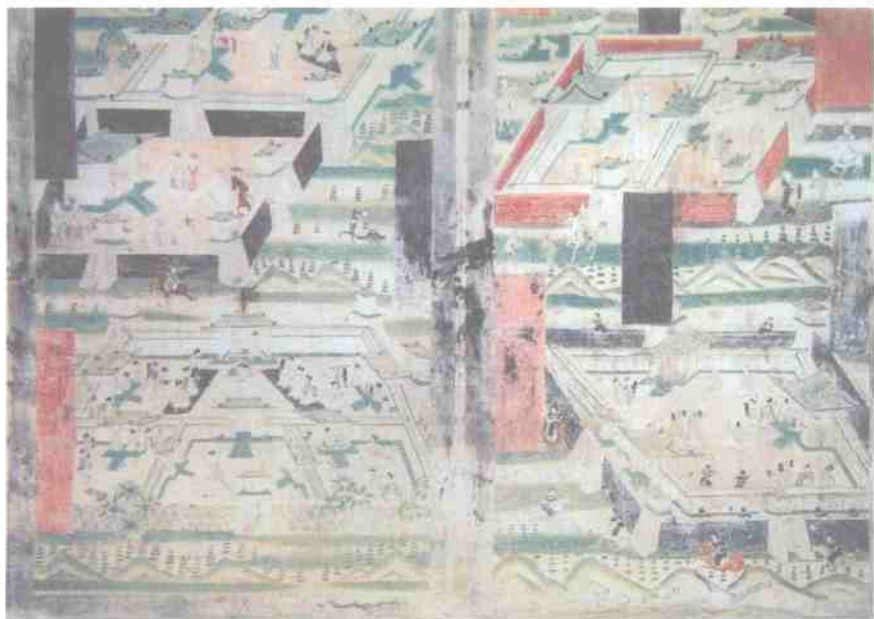
⑭ 壽寧院 案：此院名不載於《益州名畫錄》，同書亦無關於孫知微之記事。然據北宋侯溥於熙寧元年（1068）撰寫的《壽寧院記》，能對於該寺之歷史略知其一二。其云：“初，淳化寇竊之後，院為廢田，吏民植碑乎其中，以頌上德。於是內臣王繼恩領招安，而忠定作鎮，乃議蒐擇名行僧，使筮是碑，而得僧希白。遂奏求賜今院名。白，華陽人也，姓羅氏。其教外，通吾儒經，善草隸，有詩行於世。（中略）凡院所繇盛，皆文鑿為之也。”自上記文中可知壽寧院當是北宋初年淳化（990—994）以後復興而成。而院之興盛，與僧希白之積極的文化活動相關。《記》中又記孫知微作畫之事：“有孫知微之筆，鬼神恐其暴形，日星恐其運行，林木恐其發生，濤浪恐其奔鳴，瘠者為僧，儂者為道，趨翔者為衣冠之士。”其所評壁畫內容雖無法確定，然孫知微在壽寧院佛殿內存有描寫道釋人物、自然景物等作品，且表現技巧甚為卓越之事，當是事實。由此可見范成大具體所記壽寧院孫知微作熾盛光九耀之事，甚為可信。另參見下條。

⑮ 熾盛光九耀 九耀，或稱“九軌”，原指宇宙中九個星宿。古代印度及中國均相信人之命運及天災地變等自然現象與星宿的運行、變動密切相關，由此產生九耀之信仰。具體指日、月、火、水、木、金、土七耀，加上產生日、月饑的星宿羅睺星和慧星計都星，共為“九耀”。古代印度教中有曾把九耀製成神像供奉於寺院之記錄。造像經軌見《文殊師利菩薩及諸仙所說吉凶時日善惡宿曜經》。其圖象一般置於密教胎藏界曼荼羅外金剛部院中之四個方位。或稱“北門曼荼羅”，意指由密教占星術而產生的表現本尊的曼荼羅，即稱之“星曼荼羅”。此壽寧院中孫知微所作畫例，為研究唐代密宗美術流佈西蜀之形踪提供了重要的依據。關於“熾盛光”或“熾盛光佛”，詳見前注⑭。另案：孫知微畫九耀之事，又見《宣和畫譜》卷四，其云：（孫知微）“嘗於成都壽寧院壁圖九耀，落墨已，乃命童仁益輩設色。侍從中有持水晶瓶者，因增以蓮花；知微既見，謂：瓶所以鎮天下之水，吾得之



[圖四十七] (左) 西安寶慶寺·十一面觀音龕(唐長安三年, 703, 東京國立博物館藏, 《細川家收藏, 中國的佛像展》圖 42)

[圖四十八] (右) 龍門石窟·十一面觀音菩薩頭部(龍門東山擂鼓洞北洞, 唐代, 日本大原美術館藏, 大原美術館編《東洋の美術》圖 45)



【圖四十九】敦煌莫高窟第六一窟西壁佛傳圖·四門出遊（五代，敦煌文物研究所編《中國石窟·敦煌莫高窟》五，圖 66，平凡社刊）

道經。今增以花，失之遠矣。故知微之妙，豈俗畫所能到也。”此記事又為理解范氏所記孫知微事項，增加了具體內容。

㉞ 孫知微自寫其真 指孫知微在此又作自畫肖像。《宣和畫譜》卷四著錄御府收藏孫知微畫中，尚有“寫孫先生像一”及數件現實人物肖像畫。可知知微確為擅長人物肖像。至北宋末期仍有相當數量之作流傳。

㉟ 太子修行 指以佛教開祖釋迦之生涯傳說為題材的“佛傳圖”內容。即根據《佛本行集經》所繪太子出家修行的主題。圖象上，於殷荼婆山間一菩提樹下，太子結跏趺坐，思惟如何能消除煩惱以取得大菩提緣。表現畫面亦多為著菩薩裝的太子在山間一樹下結跏趺坐，思惟冥想。現存壁畫實例，見於敦煌莫高窟五代第六十一窟。宋代第四五四窟中的太子修行圖。由此可見，壽寧院殿出現太子修行並非偶然。此題材於五代、宋代時曾一度流行於河西及蜀中各地。【圖四十九】

⑭ 東觀音堂 其名僅見此范成大所錄。恐因李懷讓畫觀音而得名。然李懷讓因不知何時人，尚不能判斷其創立年代。又《益州名畫錄》亦載李昇於聖壽院廳中作出峽圖，當與東觀音堂霧中山出峽圖為同一畫題。若參攷李昇之作畫年代，此東觀音堂的創建尚可推至晚唐悟達國師自京入蜀，李昇的創作活躍時期。

⑮ 李懷讓 唐宋繪畫史料均未記其人，事迹不可攷。然查《圖畫見聞志》卷四載：“李懷袞，蜀郡人，工畫花竹翎毛，學黃（筌）氏”。范成大所記之“李懷讓”與郭若虛所記蜀郡人之“李懷袞”是否為同一人？當無以確證。然不排除實為同一人而畫史誤記為兩人的可能性。如是，此畫家事跡遂可據《圖畫見聞志》補，是為孤證。

⑯ 霧中山出峽圖 畫題，以入蜀之要衝，長江三峽地帶的風景為描寫對象的山水圖。案：《益州名畫錄》卷中李昇條，記其“（聖壽寺本院）因於廳壁畫出峽圖一堵，霧中山圖一堵”。可知李昇於大聖慈寺東觀音堂所作霧中山出峽圖，實為兩幅不同表現的壁畫內容。

⑰ 慧遠送陸道士 畫題，參照前注⑩慧遠國師條中“虎溪三笑圖”之記述。

⑱ 李翱見藥山 畫題。李翱（772—841）字習之，隴西成紀人。唐貞元年間（785—804）及第進士，後拜於國子博士，史館修撰等史官。曾歷任朗州，廬州，滄州等六州刺史，與唐代文豪韓愈，柳宗元，劉禹錫有交遊。《舊唐書》卷一六〇，《新唐書》卷一七七有傳。藥山，在湖南省長德縣北，以唐代高僧惟儼在此設修行道場而聞名。惟儼（745—828），山西絳州人，十七歲隨湖陽西山慧照而出家。大歷八年（773），受戒於衡嶽之僧希凜律師門下，止澧陽（常德）藥山，震坐禪之宗風，以此被尊稱為“藥山”。歿時又謚號弘道大師。《宋高僧傳》卷十七有傳。李翱見藥山，指當時出任朗州刺史時的李翱，親自訪問藥山，與惟儼禪師對談佛學理念之逸話。《宋高僧傳》謂：“翱開來謁儼，遂成警悟。（中略）尋有偈云：鍊得身形似鶴形，千株松下兩函經。我來相問無餘說，雲在青天水在瓶。”當是此畫題之出典。案：東觀音堂樓上孫知微所繪慧遠送陸道士及李翱見藥山，兩主題相對，借以表現慧遠（佛）、陸修靜（道）、藥山（禪）、李翱（文官）諸聖賢之事迹，反映出此時代在壁畫中出現的漢民族之包容性宗教觀及注重繪畫故事性之傳統。

⑲ 護法神 此處之護法神主題，具體指護法天王或是藥叉十二神將，尚難以判斷。然范氏文中對天王則有明確之稱法。據此，“護法神”恐應指後者。另參見前注⑳。

土地堂^⑭，孟蜀主真^⑮，古迹。戰勝天王、羅漢，共三堵，趙元晟^⑯筆。

華嚴院^⑰殿壁，畫毘盧佛，張希正筆^⑱，妙格中品。文殊菩薩，古迹。觀音、勢至、五髻文殊，丘文播筆，能格上品。

興善院殿內^⑲，泗州大聖一堵，常粲筆，妙格中品。八明王，張南本筆，妙格。西林院^⑳殿內，羅漢、杜措筆，能格上品。壁後，彌陀佛^㉑二，菩薩、彌勒、羅漢、盧楞伽筆，妙格上品。

大悲閣^㉒，畫觀音十堵，楞嚴變相^㉓一十八堵，並宗道兄弟^㉔筆。八明王八堵，繡球觀音^㉕，並古迹。

揭諦院^㉖壁，畫釋迦佛二，菩薩、觀音、勢至、十六羅漢，並杜競龜^㉗筆，妙格下品。

寶勝院藏殿內外聖像^㉘，並古迹。

⑭ 土地堂 祭祀守護禪院境內之土地神的祠堂稱之土地堂。古代漢化寺院中，與祖師堂相對，一般配置於佛殿之左右側。從范氏文中察知，在土地堂周圍又有呂祖真堂及悟達國師四絕堂等具祖師堂特徵之殿堂存在，當是這一配置在大聖慈寺中的具體反映。其建造時代，從繪有孟蜀主畫像的特點看，大致應在前、後蜀時期。

⑮ 孟蜀主真 指孟蜀兩主之畫像。五代後蜀先主孟知祥，邢州人，唐末隨從李克用，長興元年九月據蜀叛唐。四年二月後被唐朝封為蜀王，次年稱帝，國號蜀。同年七月孟知祥歿，年六十一。其第三子孟昶繼位。乾德三年（965）孟昶降宋，受封秦國公，七日後暴死，年四十七。兩主生前曾數次遊幸大聖慈寺，並於各堂留有數幅由宮廷畫家繪製的肖像。

⑯ 趙元晟 唐宋畫史中均不載其氏名。事迹不詳。

⑰ 華嚴院 《益州名畫錄》中不見其院名。創立時期亦不明。然從院中尚存有丘文播作品看，此院應是於五代後蜀時期出現的大聖慈寺新的別院。

⑱ 張希正 唐宋畫史均不載其氏名。事迹未詳。

⑲ 興善院 案：關於興善院，《益州名畫錄》及《成都古寺名筆記》中均有記載，且壁畫製作者多為晚唐時期畫家，可知興善院在大聖慈寺中當屬較早的建築遺存。然具體之成立時期已不可確攷。又前述兩史料中對其畫家及作品之記述甚

為不合。例如《益州名畫錄》載常重胤於興善院畫泗州和尚真及華亭張君士真，而范成大則記“興善院殿內泗州大聖一堵，常彖筆”。其兩者一云常重胤，一云常彖，孰是孰非，當有一說。又關於張南本於興善院所繪壁畫之事，黃休復記其作品有大悲菩薩、八明王、孔雀王，而至范成大之時，則僅記有八明王，足可見百年之中，興善院之壁畫已有相當大的變動，以致黃休復、范成大兩人可能對常氏父子的畫迹出現過誤斷。

⑩ 西林院 案：范成大又詳記盧楞伽在此畫“彌陀佛二、菩薩、羅漢”，而《益州名畫錄》“盧楞伽”條則無載。比較兩者所記興善院壁畫內容之翔實程度，當依范成大所記為確。西林院之名僅見於范成大記事，詳情已不可攷。但因有盧楞伽之作，可以推測當與興善院同屬晚唐時期之建築遺構。

⑪ 彌陀佛 阿彌陀如來之略稱。詳見前注⑦。

⑫ 大悲閣 大悲為觀音菩薩之異稱。事詳前注⑧。大悲閣則應是以安置觀音造像及以此相對應的觀音題材壁畫而得名。自中唐期以後，漢民族寺院中隨觀音信仰之普及而出現獨尊造像，並為此建造樓閣。現存著名的實例，有河北省正定隆興寺內之主體建築大悲閣。此閣建造於北宋初開寶四年（971），鑄千手眼大悲菩薩於閣內，東、西、北三面壁面繪有壁畫或壁塑，為國內現存大悲閣及千手眼觀音像之最完整者。其製作時期因去大聖慈寺大悲閣之時不遠，亦可作為印證范成大所記史實之不可多得的實物遺存。【圖五十】

⑬ 楞嚴變相 據入唐天竺僧般刺密諦（漢名極量）所譯《大佛頂首楞嚴經》繪製的變相圖。此經最早的漢譯可上溯至東漢支婁迦讖譯經時代，“楞嚴”漢語為“一切事究竟鞏固”之意。然此經未被唐以後四部大藏所收錄，因而法相系諸師曾以此為偽經。在其屬於雜密經典之經說中，記佛弟子阿難因摩登伽女之咒力而陷入魔道，後被佛陀之神力所救助。為此深感悔過而專念修行禪定，悟出生死輪解脫之道。即所謂禪定中的淨妙心思想。此外，經說中還包括觀音三十二應現以及長生神仙、地水火風雷見識之“七大”之內容。在敦煌石室發現的經卷中，有唐中和五年（885）抄錄的《楞嚴經》，因有確切的抄錄年代而受到學界高度重視。而作為壁畫上創作的變相圖，在敦煌莫高窟中則甚為稀見。因此，在大悲閣中保存的宗道兄弟所繪十八堵楞嚴變相，為攷察於四川地區流佈的基於楞嚴經等密教經典繪製的密教繪畫，提供了相應的依據。

⑭ 宗道兄弟 唐宋畫史均不見其事迹，詳情已不可確攷。查鄧椿《畫繼》卷六，有“成宗道”者，其云：“長安人，工畫人物，並善刻石。凡長安壁傳吳筆，皆臨摹上石，其迹如絲髮，而不失精神體段。”此成宗道是否與范成大所記同為



〔圖五十〕 正定隆興寺大悲閣·銅鑄千手千眼觀音像（北宋時代，河北省正定縣文物保管所編《正定隆興寺》圖102，文物出版社刊）

一人，尚無確證。而羅元黼輯《蜀畫史稿》則將其看做是同一人，以備一說。然從大悲閣作十八堵楞嚴變相圖的如此規模看，其兄弟二人並非無名之輩，應屬當地之職業畫家的創作水平。其活動時期尚在五代、北宋時期。

⑩ 繡球觀音 繡球，原指紫陽花。唐元稹有《六年春遣懷詩》，其云“繡球花仗滿堂前。”（《長慶集》卷九）。另在古代畫論用語中，“繡”指繪畫之設色。如

《周禮·攷工記》云：“畫績之事，五彩備謂之繡。”可見“繡”又有色彩之絢麗等形容繪畫設色狀態之意。繡球觀音，其具體的繪畫表現如何，尚無從可知。然冠於“繡球”之語，當指五彩觀音或戴華冠之觀音，恐為宋代以後出現的華麗的頭戴寶冠，身佩瓔珞，裙帶的觀音菩薩瑞像。

㉞ 揭諦院 揭諦，又譯作“揭帝”或“揭諦”，梵語為“前往”、“到達”之意，又有護法之猛神之稱。此院名當是自《般若心經》中“揭諦”之音譯而得名。又，此院不載於《益州名畫錄》，創立時期無攷。然有前蜀時期宮廷畫家杜畷龜之作，應屬於建於王蜀時期之建築遺物。

㉟ 杜畷龜 五代前蜀時期宮廷畫家，祖籍陝西，因避祿山之亂，移居蜀地。少時有博學，涉獵經史，師承常棨，擅長佛像及羅漢。王蜀少主時期，曾命寫大唐二十一帝御容於上清宮殿堂四壁；又於青城山金華宮繪先主太妃太后肖像。授翰林待詔，賜紫金魚袋。大聖慈寺華嚴閣東廊下有祐聖國師光業真。（見《益州名畫錄》卷中，妙格下品）。《宣和畫譜》著錄御府收藏有天地水三官像，孔雀明王像，托塔天王像及佛像、神像等十四件作品。另關於杜畷龜父子之攷察，詳見前注㉝杜敬安條。

㊱ 聖像 指繪於壁上的上代皇帝肖像。大聖慈寺在晚唐，五代時期，為供奉皇帝畫像曾設有真堂（影像堂或御影堂）。如《益州名畫錄》卷上趙德齊條：“光化年（898—901），王蜀先主受昭宗敕置生祠，命德齊與高道興同手畫西平王儀仗（中略）及朝真殿上皇姑帝威、后妃嬪御百堵。”（同書高道興條亦有同樣記事）。又宋藝條：“於玄宗御容院上壁模寫大唐二十二帝御容”。陳若愚於御容院繪“天尊形明皇御容一軀”等。另，與此相對，宗教關係的聖者、法師之肖像，稱為“尊像”，在大聖慈諸院中亦多有製作。如孫知微於承天院祖堂繪惠遠國師像，李文才於三學院及華嚴閣繪西天三藏真、定惠國師真、奉聖國師真等。

彌勒院壁，畫十六羅漢、文殊、普賢，張南本筆，妙格中品。
畫故事山水二堵，劉國用筆^㉞。

錦津院壁，畫釋迦佛、十六羅漢、劉國用筆，能格上品^㉞。白衣自在觀音^㉞，李懷讓筆。

東律院壁，畫八明王、西方變相、釋迦如來、十六羅漢，杜子瓌筆^㉞，能格上品。

灌頂院^㉞壁，畫藥師佛、十六羅漢、張玄^㉞筆，能格下品。

⑩ 劉國用 北宋時期畫家。其事蹟僅見於鄧椿《畫繼》卷六“仙佛鬼神”條。謂其“漢州人。工畫羅漢。壁素之傳甚多。在丘（文播）、杜（弘義）、金水張（玄）之下也。”另案：文同《楞嚴院畫六祖記》亦有若干記事（參見後注⑭）。范成大所記劉國用於彌勒院作故事山水，及楞嚴院繪六祖之事，亦可補其史料之欠漏。若范成大記載無誤，劉國用除攻佛道鬼神外，尚能畫山水及人物肖像。至南宋期仍在太聖慈寺留有不少畫迹。

⑪ 此案：此處記劉國用於錦津院壁作釋迦佛及十六羅漢之事。於姓名後又標“能格上品”。查《益州名畫錄》卷中能格上品中，均無劉國用之記載。而范成大全文至此所記畫家品格，亦全據黃休復之說。此“能格上品”殊不知何所依據？或范成大對劉國用曾自加品格標注？但別無其它資料可證。故在此存疑。

⑫ 白衣自在觀音 又稱“白處觀音”。為《法華經》普門品中所說觀音菩薩為救濟衆生而變化的三十三應現身觀音之一。其變身諸相之中，起源於古代印度的白衣、楊柳、青頭、阿摩提、琉璃等觀音出現最早。之後又觸於中國漢化密教的觀音信仰之中。《大日經疏》等諸密教經典中又稱作白處尊或大白衣觀音。經說中稱：印度毘舍那國中瘟疫流行之際，白衣觀音手持楊枝和淨水，身着白衣、口念除災之咒文，以救民衆。此以白衣象徵清潔。坐於補陀洛山清流中的岩石上之思惟相白衣觀音。又被禪宗中之境涯觀念所採納，遂出現於禪宗寺院之中。《宣和畫譜》著錄中，西蜀畫家張玄、南唐宮廷畫家王齊翰，都曾畫過數幅白衣觀音像。可見在五代及宋代，它曾是於民間流傳過的題材之一。另，日本亦於十一世紀末，同天臺密教信仰修煉大白衣法之本尊而使白衣觀音得以流傳。鎌倉時代以後，又因禪宗的普及，以及宋代美術影響下的水墨畫之流行為背景。用水墨繪製的表現禪之境地中的白衣觀音像曾受到社會的歡迎。此作品多用於禪宗寺院中或被個人收藏、鑒賞，並有遺例留傳至今。〔圖五十〕

⑬ 杜子環 五代時期畫家，成都人。其子杜敬安亦善畫。《益州名畫錄》卷中能格上品有傳。謂其“擅於賦彩。拂澹偏長。唯攻佛像。王蜀時於龍華泉東禪院畫毘盧佛。據紅日輪。乘碧蓮花座。每誇同輩云：某妝此圓光，如日初出。淺深瑩然。無筆玷之迹。見存。”又杜敬安條亦載：“蜀城寺院，敬安父子圖畫佛像。羅漢甚衆。蜀偏霸時，江、吳商賈入蜀，多請其畫，將歸本道。”可見杜子環父子以專畫佛像著稱，並有其一定之地位，其作品在江南各地亦有影響。案：《益州名畫錄》雖未記具體畫迹，但范成大此處所記東律院諸佛教題材壁畫及於承天院呂祖真堂後所繪佛像四堵，應視為杜子環佛畫之代表作。其記事亦補《益州名畫錄》之欠闕。對記述杜子環一族史料之辨誤，另參照前出注⑮。



[圖五十一] [傳]張月壺·白衣觀音像(絹本墨畫, 元代, 大阪市立美術館藏, 載大阪市立美術館編《宋元の繪畫》圖版 19)

㉓ 灌頂院 灌頂，梵語Abhisecani，原為印度國王即位或立太子時，用四海之水灌於頭頂以表祝意之儀式。大乘佛教中，菩薩進入最終地位（第十地位）時，諸佛以智水灌其菩薩之面，以證其接受法王之職位。此後密教中，特別是真言宗和天臺宗，以此作為重要的儀式，即以象徵五智如來之水，灌於佛弟子頂面，表示繼承佛位，稱灌頂位。灌頂院之名，顯示出晚唐、五代時期，大聖慈寺曾受到流行於京城的密宗文化的直接影響。案：灌頂院之名，亦載於《益州名畫錄》卷中張玄條，謂“今大聖慈寺灌頂院羅漢一堂十六軀，見存。”張玄，前蜀時人。灌頂院有所作羅漢十六軀，此記載與范成大著錄合。至少此院之創建時期可推至晚唐或前蜀時期。又案，宋人李衍《竹譜詳錄》卷一吳道子條中之標注云：“《廣畫集》載孫位松石墨竹，又成都大聖慈寺灌頂院有張立墨竹畫壁，孫張皆晚唐人。蜀中皆有墨竹，乃知非元龜輩倡始，亦不起於李夫人也。”若按蜀僧仁顯撰《廣畫集》之記載，成都大聖慈寺灌頂院中亦有張立所繪墨竹圖而聞名。然張立之事迹唐宋畫史無攷。查《圖繪寶鑑》卷二則稱：“張立，不知何許人，蜀中畫迹甚多，亦能墨竹。”此說不知何據？或有張玄與張立記載時相互混同之疑，因證據不足，暫同時錄之。俟覓旁證攷之。（另參見本書第二章郭若虛《圖畫見聞志》項）。

㉔ 張玄 前蜀時期畫家。簡州金水石城山人（現新都縣東南），其事蹟僅載於《益州名畫錄》卷中及宋《宣和畫譜》卷三道釋項。其云：“攻畫人物，尤擅羅漢。當王氏偏霸武成年（908—910），聲迹赫然。時呼玄為張羅漢。荆、湖、淮、浙令人入蜀，縱價收市，將歸本道。前輩畫佛像羅漢，相傳曹樣、吳樣二本，曹起曹弗興，吳起吳暉。曹畫衣紋稠疊，吳畫衣紋簡略。其曹畫，今昭覺寺孫位戰勝天王是也；其吳畫，今大聖慈寺盧楞伽行道高僧是也。玄畫羅漢吳樣矣。今大聖慈寺灌頂院羅漢一堂十六軀，見存。”從文中可知，張玄自前蜀王建在位時期，在蜀曾因畫羅漢像獲得過很高聲譽，並使江浙一帶畫商爭相購買。而所畫羅漢樣式，則做法六朝時吳暉，又似當代盧楞伽，以衣紋簡略為特徵。由此可見當時所畫羅漢像，較之江南流行的“衣紋稠疊”之曹弗興樣，社會上當更接受如盧楞伽、張玄所代表的衣紋簡練、綫條粗放流暢之風格，其中亦應攷慮這種風格受到過京城吳道子的影響。又《宣和畫譜》卷三亦有簡單的著錄，但記事中張玄作“張元”（“元”，乃避宋太祖“玄功”之諱），謂其“善畫釋氏，尤以羅漢得名。世之畫羅漢者，多取奇怪，至真休則脫略世間骨相，奇怪益甚。元（玄）所畫得其世態之相，故天下知有金水張元（玄）羅漢也。今御府所藏八十有八：大阿羅漢三十二，釋迦像一，羅漢像五十五。”御府收藏八十八件之多的張玄作品，幾乎全部為羅漢像，尤可知張玄在當時以畫羅漢聞名於世。另《宣和畫譜》中所記“所畫得其世態之相”一語，可理解為從羅漢之諸種相貌中

能表現出各自之精神狀態和心理特徵，亦是應值得注意的。總之，張玄之記事史料不甚詳盡，但可據范成大所記灌頂院中所存十六羅漢可知，在當時，張玄與盧楞迦、貫休同樣，亦是五代時期道釋畫創作中值得重視的畫家。

如意輪院壁，畫花竹、六鶴^⑤六堵，童祥^⑥筆，半已不存。

楞嚴院^⑦壁，畫六祖^⑧，劉國用筆，能格上品。枯木一堵，文與可筆^⑨。山水十堵，蒲永昇筆^⑩。龍虎二堵，魯安道筆^⑪。山水三堵，僧延廣^⑫筆。

⑤ 六鶴 花鳥畫畫題。案：隋唐、五代時期，無論是京城或是中國周邊地區，在屏風畫及墓室壁畫中，均出現了表現瑞鶴的主題，從攷古資料看，新疆吐魯番阿斯塔那盛唐第三十八號墓的前室，畫有在雲氣中口銜花草的雲鶴圖（新疆維吾爾自治區博物館《吐魯番縣阿斯塔那——哈拉和卓古墓群發掘簡報》，《文物》1973年第十期）。1994年於陝西省富平縣唐獻陵陪葬區發現的墓主不明之唐墓中，在墓室北壁上亦繪有精緻的瑞鶴圖，可見其唐代畫鶴的表現水準（井增利、王小蒙《富平縣新發現的唐墓壁畫》《攷古與文物》1997年第四期）。此外，唐會昌四年（844）梁元翰墓，大中元年（847）高克從墓，咸通五年（864）楊玄略墓等墓室四壁中，均繪有六曲屏風式的瑞鶴圖（宿白《西安地區唐墓壁的佈局和內容》，《攷古學報》1982年第二期）。而在河北省曲陽發見的五代王處直墓前室四壁上欄，繪有八面屏風式的雲鶴圖，為研究五代花鳥畫中瑞鶴的題材及製作水平提供了新資料（《河北曲陽五代壁畫墓發掘簡報》《文物》1996年第九期）。另從文獻上看，張彥遠《歷代名畫記》卷九唐朝上薛稷條，謂其“尤善花鳥人物雜畫，畫鶴知名，屏風六扇鶴樣，自稷始也”。當時的京城長安，曾流行過薛稷所首創的在六曲屏風中各畫一雲鶴的形式。此事另有唐封演《封氏見聞錄》卷五圖畫條之記述內容可證。謂其“則天朝，薛稷亦善畫，今尚書省側攷功員外郎廳有稷畫鶴，宋之間之贊，工部尚書廳有稷畫樹石，東京尚書坊王宅亦有稷畫鶴，皆稱精絕。”又唐趙璘《因話錄》卷五所記云：“秘書省內有落星石，薛少保畫鶴，賀監草書，郎余令畫鳳，相傳號為四絕。”可見薛稷畫鶴在唐代京城中確為獨樹一幟，並形成畫鶴傳統而影響畫壇。

至晚唐、五代時，由於戰亂，畫家薈萃於西蜀，其京城畫鶴傳統遂移至成都，薛稷之名終由黃筌所取代。劉道醇《聖朝名畫評》卷三花木翎毛門云：“黃筌尤能寫花竹翎毛，於孟昶殿畫六鶴，因目其殿，當時稱嘆，謂之語曰：黃筌畫鶴。薛

稷減價。”郭若虛《圖畫見聞志》卷二亦載：“孟蜀後主廣政甲辰歲，淮南馳聘，副以六鶴，蜀主遂命筓寫六鶴於便坐之殿，因名六鶴殿。”《益州名畫錄》卷上對此事記述更詳，其云：“先是蜀人未曾見生鶴，皆傳薛少保畫鶴為奇。筓寫此鶴之後，貴族豪家競將厚禮，請畫鶴圖，少保自此聲漸減矣”。另范成大所記黃筓於保福院中曾作花鳥題材壁畫之事，亦中窺見當時黃筓在西蜀的聲望。由此可見，大聖慈寺如意輪院壁童祥畫六鶴的情形絕非偶然。反映出西蜀在五代時，繼薛稷而出現的黃筓曾以畫鶴影響一時，以至流行於包括日本的東亞地區的事實。對此，而特別是薛稷的六鶴屏風圖之成立及在日本的樣式承傳等諸問題，小川裕充《薛稷六鶴圖屏風放——正倉院南倉寶物漆櫃に描かれた草木鶴圖について》（東京大學東洋文化研究所編《アジアの文化と社會》II，汲古書院，1992年）中有詳細之攷察。另關於五代時期墓室壁畫中出現的瑞鶴圖問題，參見拙稿《五代王處直壁畫墓に關する一攷察——その墓主の經歷と壁畫樣式の諸問題をめぐって》（《京都橘女子大學研究紀要》第二九號，2003年），【圖五十二】。

④ 童祥 唐，宋畫史均無記載，事迹未詳。案：黃休復《茅亭客話》卷十小童處士條，有“童處士，名益，字友賢，因兄能畫相學，習而頓悟”的記事。可



【圖五十二】 五代王處直壁畫墓前室四壁·瑞鶴圖（河北曲陽出土，河北省文物研究所《五代王處直墓》，文物出版社刊）

知童仁益有兄能畫，並曾從學之。然不載其兄之名。童祥與童仁益是否為兄弟二人？亦無確證可攷。

㊦ 楞嚴院 大聖慈寺中於宋代創立的禪院之一。此外北宋期尚有崇禎禪院（見《益州名畫錄》“趙德齊”條），但似尚未傳至南宋期。院內之壁畫主題則以劉國用所繪六祖像為中心，此外尚有文同、蒲永昇、魯安道及僧延廣所繪枯木、山水、龍虎等山水花鳥作品，此均為禪宗祖堂中所喜好之題材。關於楞嚴院中的六祖像，文同曾撰《楞嚴院畫六祖記》一文，記楞嚴院僧惟中發願籌劃繪此壁畫之事迹，其云：“僧惟中，字慧雅，本隸蓬州開元寺，後遊成都，不復其鄉者凡四十年。性孤潔，與人不安合。精禪律之學，善吟詩。（中略）俗年六十，示滅於大慈之甘露道場，慶曆五年（1045）乙酉五月九日也。（中略）前時，畫傾其橐中，得八萬錢，誘其所常往還者楞嚴道人繼舒曰：我將去矣，生平之餘止此爾，其為我命奇工繪六祖像於禪院之毘盧殿。（中略）道人諾之，會廣漢劉允文有名於時，遂召，使圖其事。采飾殊絕，鋪置有序，叩問傳付，密義相屬，一花五葉，先後交照。信畫評之善品，而法苑之勝緣。”案：劉國用事迹，僅見於鄧椿《畫繼》，而從文同記事可知劉國用於楞嚴院作六祖之背景，如發願者，畫價，作品的安置場所及面貌等。又記劉國用字允文，籍廣漢，以補《畫繼》所述之漏闕。同時亦可知鄧椿《畫繼》所述劉國用之事當屬準確。另關於劉國用事迹，亦參照前注㊦。

㊧ 六祖 指禪宗之創始者，第六祖祖師慧能（638—712），俗姓盧氏，河北范陽人，幼年時隨父左遷至嶺南新州，父早亡，又移住南海，買薪以養生母，其後隱遁十六年間，遇沙門印宗，剃髮授具足戒，又從五祖弘忍授相續之法衣，正式成為禪宗第六代之祖。自達摩始為第六人禪宗之繼承者，故史稱六祖大師。開韶州曹溪寶林寺為道場，講“頓悟自性”之學說，於韶、廣二州行化四十餘年，世壽七十六，謚號大鑒，真空，普覺，圓明禪師。著有《金剛經解義》等，其弟子法海記其說法教化，纂有《六祖大師緣起外記》、《六祖壇經》一書。關於慧能之經歷及事迹，不明之點較多，學界亦爭論頗大。其主要史料據唐代王維、柳宗元、劉禹錫所作《碑銘》、《景德傳燈錄》卷五慧能大師傳及敦煌本《六祖壇經》等。另駒澤大學禪宗史研究會曾總括其傳記及思想之研究資料，編成《慧能研究》（大修館書店）。關於慧能關係的美術作品研究，有谷口鑑雄《廣東の六祖慧能石像について——曹溪の南華寺と廣州の光教寺》（《佛教藝術》一七八號）、《禪宗六祖印象について——豐後、圓福寺本を中心に》（《佛教藝術》一五五號）。又案《益州名畫錄》記張南本亦曾於竹溪院畫過六祖，由大聖慈寺中的六祖畫像，可窺見中



【圖五十三】 廣州光孝寺藏石刻六祖慧能像（圖版載《佛教藝術》一七八號，谷口論文）

唐時期以後興起的四川禪宗發展之側影。【圖五十三】

◎ 文與可 北宋中期之文人畫家文同（1018—1079），字與可，號笑笑先生，梓州永泰（今四川鹽亭）人。歷任秘閣校理和陵州（四川仁壽）、洋州（陝西洋縣）知州等職。元豐（1078—1085）初，知湖州（浙江吳興，未到任而卒，故後世稱之文湖州。博學，善詩文、書畫，尤其以畫竹著稱。著作有《丹淵集》（收錄《四部叢刊

本》)。蘇東坡《文與可畫筍筍谷偃竹記》(《東坡集》卷三十二)中記文同自云“畫竹必先成竹於胸中”，即提倡創作中理性與感性相結合之實踐論理，對元代以後興起的人文畫派產生過深遠影響。郭若虛《圖畫見聞志》卷三中稱其特徵為：“善畫墨竹，富蕭灑之姿，通檀栾之秀，疑風可動，不笋而成者也。復愛於素屏高壁狀枯槎老柏，風格簡重，識者珍愛。”文同亦善寫山水樹石、禽鳥及人物，惜少有真迹流傳後世。《宣和畫譜》著錄十數件御府收藏中，除墨竹外，尚有古木修筠圖、疏竹生青壁圖等。此處范成大所記文同於楞嚴院所繪“枯木一堵”，亦可證文同其創作題材並不囿於畫竹，又曾畫過一定數量的山水花卉作品。而《宋史》卷百四十三文同傳亦稱“漢文翁之後，蜀人尤以石室(世稱文同為“石室先生”)名其家。”可知文同其人及作品都曾在蜀地有很大影響。流傳至今之墨迹有：臺北故宮博物院收藏的掛軸和冊頁墨竹各一；上海博物館藏與蘇軾合作的枯木竹石圖及中國歷史博物館藏倒垂竹圖等。文同之基本史料，見前記《宋史》本傳，《圖畫見聞志》卷三、《宣和畫譜》卷二十、《書史會要》卷六及《圖繪寶鑑》卷三等。

⑩ 蒲永昇 宋代畫家。郭若虛《圖畫見聞志》卷四有傳，其云：“成都人，性嗜酒放浪，善畫水，人或以勢力使之，則噀笑捨去。遇其欲畫，不擇貴賤。蘇子瞻內翰嘗得永昇畫二十四幅，每觀之，則陰風襲人，毛髮為立。子瞻在黃州臨臯亭，乘興書數百言寄成都僧惟簡，具述其妙，謂董(羽)、咸(文秀)之流死水耳。”案：蒲永昇之創作如蘇軾所評，皆勝於南唐畫龍與水之專家董羽及北宋以畫江河波浪著稱的咸文秀。可見其人作山水圖不僅在西蜀，而在京城以至南方亦有相當之影響。又郭若虛所記蒲永昇記事末尾注云：“惟簡住大慈寺勝相院，其書刻石在焉”，亦可證蘇軾“乘興書數百言寄成都僧惟簡”之事。僧惟簡即是大聖慈寺僧，而大聖慈寺囑託蒲永昇為其作畫當與蘇軾之評價與推薦等活動有關。又查蘇軾於大聖慈寺壽寧院觀蒲永昇二十四幅水圖，評曰：“近歲成都人蒲永昇，嗜酒放浪，性與畫會，始作活水，得二孫(孫位、孫知微)本，自黃居采兄弟、李懷素之流，皆不及也。”(《經進東坡文集事略》卷六十·畫蒲永昇畫後)據此可知，蒲永昇又曾在壽寧院作水圖，且表現技法不凡。然此事均不見於《益州名畫錄》及范成大記事。《宣和畫譜》中未有蒲永昇作品的收藏著錄，恐當時其作品亦不多見。因此楞嚴院壁的“山水十堵”應是以本地成都為創作據點的蒲永昇精心繪製的山水畫代表作。

⑪ 魯安道 其事迹唐宋畫史均未明載，無可攷。

⑫ 僧延廣 唐宋畫史均不載其名，事迹未詳。

甘露寺^⑭廊壁，高僧數十堵，並古迹。

承天院呂祖真堂^⑮後，佛像四堵，杜子環筆，能格上品。不下金繩閣^⑯下諸佛、如意輪觀音等像。

起悟院堂頭^⑰，近周忘機^⑱畫樹石四壁。

⑭ 甘露寺 相傳於三國吳孫皓甘露元年(265)始建的名刹，在今鎮江北固山上，今廢。又甘露寺相傳為三國蜀漢劉備招親之地。唐李德裕守鎮江時，在山上建寺，又毀。後鎮江節度使裴璩又重建甘露寺於山上，北宋大中祥符年間(1008—1016)甘露寺僧祖宣又移建山上，屢經興廢。大聖慈寺之甘露寺，應是以此命名的北宋時期之別院遺構。

⑮ 呂祖真堂 為紀念呂祖而建的影像堂。呂祖即指道教之祖呂巖，字洞賓，唐德宗貞元十二年(796)生於山西省蒲坂縣永樂鎮，成為道士後自稱純陽子，因而後世稱之為呂純陽，又被道家之正統派尊為純陽祖師，略稱呂祖。道家著作《金蓮正宗記》卷一及《歷世真仙體道通鑑》卷四有傳。據記載，呂巖於咸通中(860—874)及第，舉薦為兩調縣令，但因結識仙人鍾離權，從其修煉驅魔之天遁劍法及龍虎金丹長生藥，並得其奧傳，為此絕俗而成道士，專以對病弱者施以金丹為業，晚年居終南山修道，終成仙人。元明時代，被道教全真教奉為宗祖，民間亦傳稱其人為道教八仙之一。此外，元代的中統年至至正年間(1262—1368)，在傳為呂祖故宅之迹。現山西省永濟縣永樂鎮，修建成稱作大純陽萬壽宮的全真教祖庭。主要建築之三清殿、純陽殿、重陽殿中。現存有大規模的道教主題的壁畫。其中純陽殿中的鍾離權度呂洞賓圖等大幅壁畫創作，成為攷察呂祖事迹之貴重的形象資料。大聖慈寺中設呂祖真堂，尤可窺見晚唐、五代時期佛教、道教信仰同時盛行於蜀地之一斑。另案，范成大在此記承天院呂祖真堂後，杜子環作“佛像四堵”，當是指繪在呂祖真堂的後壁，而並非繪在呂祖堂殿中。

⑯ 金繩閣 指設於金繩院中之殿閣，金繩院，亦為唐宋時期成都之著名寺院之一。《天啓成都府志》卷三建置志云：“金繩寺，在府治城北大街。”又《同治成都縣志》卷十三，《全蜀藝文志》卷三八載宋人姜如晦《金繩院五百羅漢記》謂其：“院在唐名東禪，在偽蜀名龍華，梁柱宏壯，為諸方冠，其建置如禪院規外，又為大殿三，相屬於東偏。國朝(中略)大中祥符元年(1008)始賜名金繩，三殿繪事雖富，而像設缺焉。(中略)於是命僧子文領院事，諭意指，文以五百大阿羅漢講，閣四歲，像設才二百。於其中殿作彌勒像，未設金碧，而文歸寂。”從文中可知金

繩院之建置及堂內設羅漢像、本尊彌勒像之情況。宋楊億《金繩院記》云：「金繩禪院者，舊號龍華院。唐天復有禪月大師貫休者，通內外之學，為通俗所宗，風什研精，名聲藉甚。請住茲院，極其禮遇。今住持賜紫釋惠聰者，自咸平辛丑始掌院事，信施爾博。（中略）凡作佛殿、齋廳、僧堂、浴室及衆舍二百五十餘間。（中略）大中祥符之祀，詔賜今名」（《全蜀藝文志》卷三八）。宋人著《歲華紀麗譜》中亦有「早宴大慈寺之設廳，晚宴金繩院」之記事。案：綜合以上史料可知，金繩院之規模雖不能與大聖慈寺相比，但亦是成都城內較有影響之寺院。寺院中所藏諸佛教美術品中，壁畫製作較豐但造像雕刻甚少。范成大在此所記承天院杜子瓊作品有「不下金繩閣下諸佛」之語，亦與以上記事合，當時之金繩閣中確曾繪有相當數量的殿內壁畫，且製作水平甚高。而另一重要事實則為，晚唐的昭宗天復年間（901—903）以畫怪誕之羅漢著稱的禪月大師貫休，自江南入蜀後，曾寄宿於金繩院內，並在此受到前蜀王室之禮遇和賞識。金繩院中繪事之繁盛，似與當時貫休以金繩院為本據，在此渡過羅漢畫創作之旺盛期有直接的聯繫。

⑩ 堂頭 頭，在寺院關係術語中或稱塔頭，一般指一山內的小寺院，轉意為一大寺院中之別院、別坊，此處之堂頭，應是指起悟院正堂。

⑪ 周忘機 北宋徽宗朝畫家。詳見前注④。

附錄 大聖慈寺歷史簡略年表

年號	西歷	寺史關連事項	出典史料
唐開元中	714—741	大聖慈寺興創，東廊右維摩居士堂，唐李洪度畫，其筆絕妙。	《茅亭客話》卷四及《益州名畫錄》卷上。
唐至德年間	757—758	內侍高力士奏，城南有僧英幹欲於府東立寺，為國崇福。上皇御書“大聖慈寺”，賜田一千畝。敕新羅僧全禪師為立規制，是為大聖慈寺創建之始。	《佛祖統記》卷四〇。
唐乾元初	759	盧楞伽於殿東西廊下畫“行道高僧”數堵，顏真卿題，時稱二絕。	《益州名畫錄》卷上。
唐建中元年	780	大聖慈寺南畔創立僧伽和尚堂。	《益州名畫錄》卷上。
唐貞元十七年	801	大聖慈寺普賢閣重修竣工，劍南西川節度使韋皋為其作《記》。	《全唐文》卷四百五十三。
唐慶長二年	822	李德裕為大聖慈寺資福院落成作“記”。	《全唐文》卷七〇八。
唐大和—開成年	827—840	趙公祐於文殊閣作“天王”、“十二神”等。	《益州名畫錄》卷上。
唐會昌五年	845	武宗禁止佛教。成都佛寺盡毀，餘大聖慈寺一寺佛像得存。	《益州名畫錄》卷上。
唐大中元年	847	大聖慈寺復興開始。	《益州名畫錄》卷上。
唐大中—乾符年	847—879	范瓊於大聖慈寺等圖畫二百餘間牆壁，天王、佛像、高僧經驗、諸變相、各目雖同、形狀一無同者。	《益州名畫錄》卷上。
唐廣明年	880	呂曉於華嚴閣下後壁西畔畫“丈六天花瑞像”。	《益州名畫錄》卷中。
唐中和五年	885	僖宗避黃巢之亂由蜀還京師。蜀民奏請寫御容於大聖慈寺。	《益州名畫錄》卷上。
唐乾寧元年	894	大聖慈寺起三學延祥之院。	《益州各畫錄》卷上。
唐光化年	898—901	王蜀先主於大聖慈寺受昭宗敕置生祠。	《益州名畫錄》卷上。

續表

年號	西歷	寺史關連事項	出典史料
前蜀永平年	911—916	蜀主王建廢興聖觀為軍營。其觀有五金鑄“天尊形明皇御容”一軀，移至大聖慈寺御容院供奉。	《益州名畫錄》卷下。
前蜀光天元年	918	王蜀光主殂逝，再命趙德齊與高道興於大聖慈寺畫陵廟、鬼神、人馬及車輅儀仗、宮殿嬪御百餘堵。	《益州名畫錄》卷上。
後蜀明德年	934—937	趙忠義與父同手畫福慶禪院東“流傳變相”。	《益州名畫錄》卷中。
後蜀明德年	934—937	阮知誨寫“少主真”於大聖慈寺三學院經樓下；寫福慶公主真、玉清公主真於內廷。	《益州名畫錄》卷中。
後蜀明德年	934—937	張孜於三學院寫東川董太尉璋真。	《益州名畫錄》卷中。
後蜀明德元年	934	孟知祥與群臣住大慈寺避暑，觀明皇、僖宗御容，宴群臣於華嚴閣下。	《蜀橋杙》卷三。
後蜀廣政元年	938	後主孟昶遊大聖慈寺宴縱官於玉溪院，賦詩。	《蜀橋杙》卷三。
後蜀廣政末	938—965	後主孟昶置真堂於大聖慈寺華嚴閣後。	《益州名畫錄》卷上。
北宋淳化五年	994	李順破成都。大聖慈寺遭到兵亂破壞。	《益州名畫錄》卷上。
北宋咸平三年	1000	都虞候王均起事，號大蜀，年號化順。破成都。大聖慈寺又遭破壞。	《益州名畫錄》卷上。
北宋景德初年	1004	黃休復撰《益州名畫錄》三卷。	《益州名畫錄》李改序。
北宋嘉祐六年	1061	文同為大聖慈寺別院楞嚴院作“畫六祖記”。	《丹淵集》卷二二。
北宋嘉祐六年	1061	文同為大聖慈寺高僧覺濟大師真作贊並序。	《文同全集》卷三一。

續表

年號	西歷	寺史關連事項	出典史料
北宋熙寧元年	1068	侯溥為大聖慈寺別院壽寧院作《壽寧院記》。	《成都文類》卷三八。
北宋熙寧至元豐年	1076—1085	蘇軾為大聖慈寺大悲圓通閣重修作《記》、閣內旃檀製千手千眼觀音像完成。	《成都文類》卷三八。
北宋熙寧元年	1069	蘇軾為大聖慈寺中和勝相禪院作《記》。	《蘇東坡全集》卷三一。
北宋元豐三年	1080	馮京為大聖慈寺嘉祐禪院作《記》。	《成都文類》卷三八。
北宋元豐三年	1080	蘇軾為大聖慈寺別院作《勝相院經藏記》。	《蘇東坡全集·續集》卷一二。
北宋元祐二年至五年	1087—1090	李之純為大聖慈寺作《大聖慈寺畫記》，是為李之純任知成都府時所撰。	《四川通志》卷三八。
北宋元祐五年	1090	劉涇作《大聖慈寺圓通院佛掌骨記》。	《成都文類》卷三九。
北宋政和六年	1116	宋朝廷詔文中曾記大聖慈寺“沿襲五季專恣之弊、僭奢無度”之事，曾引起朝廷警惕。	《宋會要輯稿·刑法》卷二。
南宋紹興年間	1132—1141	郭印為大聖慈寺別院作《超悟院記》。	《成都文類》卷四〇。
南宋紹興十一年	1141	大聖慈寺大悲閣增修。趙耆為此作《記》。	《成都文類》卷三九。
南宋紹興九—十三年	1139—1143	朱耨為大聖慈寺保福院卧雲庵作《記》。	《成都文類》卷四〇。
南宋淳熙元年—三年	1174—1176	范成大在任四川制置使、知成都府時，走訪大聖慈寺，撰《成都古寺名筆記》。	《全蜀藝文志》卷四二。
南宋淳熙三年	1176	范成大於會慶節大聖慈寺祭酒，以慶孝宗生辰。	《范成大年譜》。
明宣德十年	1435	寺毀於火災，殿閣、廊廡蕩然廢墟。	《多寶寺石幢記》。

續表

年號	西歷	寺史關連事項	出典史料
明正統三年	1438	釋□量授職於大聖慈寺。	《多寶寺石幢記》。
明正統十一年	1446	大聖慈寺重修一新。	《多寶寺石幢記》。
明末——清初		寺再次毀於兵火	《四川通志》卷三八。
清順治年	1644——1662	大聖慈寺再度修復。	雍正《四川通志》。
清順治年	1644——1662	知府冀應熊扁書大慈寺三字額。	《四川通志》卷三八。

結 語

以上，根據歷代的文獻和有關西蜀寺觀繪畫的諸種美術史料，通過對成都大聖慈寺壁畫創作的社會環境、畫家的經歷及創作事迹、壁畫的表現主題與技法等事項的一系列攷察，使這一地區唐宋時期佛教美術發展的脈絡比較清晰地表現了出來，構成了一部大聖慈寺絢麗動人的藝術與衰史。特別是從黃休復《益州名畫錄》及范成大《成都古寺名筆記》中所記錄的、於蜀中承擔了精神文化之旗手重任的大聖慈寺，作為蜀中佛教信仰的傳播地，以漢民族的倫理道德觀念和歷史意識為基礎所出現的壁畫創作的實例，證實了唐、五代、宋時期的西蜀地區，當是中國佛教美術發展的最先進地域。其漢民族的造型傳統最雄厚，所汲取周邊諸民族地域的風格樣式亦最豐富。由大聖慈寺展現出的藝術創作繁榮之現象，曾直接誘導了晚唐、五代時期西蜀繪畫發展趨於成熟，並使之長期能在中國各文化發展區域中處於領先地位。僅此一家寺院，曾喚起了如此之多的畫家、文人、學者、高僧和藝術評論家，從帝王、官僚以至市井民衆都為之憧憬，這在中國文化史的發展流變中不能不說是一個極為特殊的現象，亦是一個值得深思的問題。

本書中屢屢涉及到的、集於西蜀文化藝術發展之結晶的大聖慈寺各殿閣中出現的壁畫，隨着歷代王朝或地方政權的盛衰命運，已經過早地從歷

史的長河中消逝殆盡，而參與這些壁畫創作的畫家，其畫迹的模本亦很少流傳於世。當年黃休復、范成大等人或許預見將發生於後世的這種悲慘現象，遂捉筆為他們，也為後世留下了一批畫迹史料，以代言這些終究要歸於灰燼的作品之宿命。如學界所知，在研究確實畫迹少而不傳的唐、五代繪畫史中，為把握其準確的創作水準與風格特徵，一般多參以敦煌莫高窟遺存為主的畫例，或參以山西省境內五代、宋初寺院遺構中保存下來的若干壁畫遺迹。而這些作品本不出於名家之手，或是出於名家但無確實史料可證。而大聖慈寺的情況恰與之相反，則是有大批名見經傳的著名畫家參與作畫，但未有幾件確實之作品流傳至今。而彌補兩者之欠缺，無疑是求諸於現存傳世畫迹與有記錄的已佚作品及畫家的生平經歷等文獻記載，使之相互印證，以呈示這些藝術現象自身演變之動因。

但終究本書的研究實質屬於後者，攷察中則因不能以具體的傳世畫迹來釐清大聖慈寺佛教美術的發展綫索與淵源流變，使筆者在攷察中深感苦楚。為彌補這一欠陷，本書重在根究大聖慈寺的藝術創作過程與鑒賞形態、同彼時的宗教思想形態、社會生活與精神文化生活的聯繫。遂由此得出了這樣的結論：即唐宋時期，以大聖慈寺為中心地的西蜀佛教美術的發展、體現了佛教趨於世俗化、社會的精神需求趨於多樣化的時代傾向，而被這一層層壯闊的社會發展的浪潮推至彼岸的，則是大聖慈寺壁畫創作中顯現出的豐富多彩的表現主題與風格樣式的創造，這些富有極強的表現性、鑒賞性的作品，又影響了蜀中精神文化生活的各個領域。這一藝術史上的發展環節與特徵，在西蜀地域反映得尤其充分。

在結束本書之前，筆者在此想為讀者介紹一下日本東京大學名譽教授、中國繪畫史研究的著名學者戶田禎祐先生對中國美術史的研究方向所闡述的見解：

基本上來說，中國國內的中國美術史研究者對本國以外的東西不

太顯示出興趣。在創造者和模仿者之間（指古代中國和日本的美術現象——譯者），他們似乎有着相信這其中有其絕對落差的自負心。然而，正是這種視點導致了中國的研究者在對中國美術的認識上往往產生誤解，其結果則阻礙了美術史學的發展。現在，一覽中國美術發展的整體輪廓絕非一件易事，其中一個原因，則是由於其漫長歷史訴諸殆盡的遺品完全沒有傳存下來所造成的。為彌補這一缺陷部分，使之能够縱觀其藝術史發展脈絡的全貌，對此能助一臂之力的，當是其周邊諸國的美術。以日本為主的周邊美術，基本上曾受到過中國美術强有力的干預，亦可說是其中央地區的一個縮形。如果這些遺品群能溶入整體的源流中去，則中國美術史（又可稱之東亞美術史），很明顯將更能感受到它們的正確性和深刻性。”（戶田禎祐著《日本美術の見方——中國との比較による》第一章、日本美術における中國の影響，角川書店，1998年）

戶田先生的意見頗為辛辣，但確很中肯，正說出了我們國內中國美術史研究上一個長年被忽略的課題，即以曾受過中國美術直接影響的外在現存作品的優勢來彌補中國古代美術作品遺存之不足這一嚴峻的現實。以外因推動內因，實為中國美術史的研究指出了一條新的途徑。也是基於這一考慮，本書中對中國佛教美術傳至日本後的情況，用實例做了比較，雖不深入，但應該說這是本書中所關注的一個重要環節。筆者願能在今後的嘗試中能够尋出一條“中國美術史研究上的第三途徑”，也希望學界同行們，特別是在國外做研究的朋友在此能出現可喜的成果。

後 記

本書從動筆到完成費時並不長，前後隻用了半個寒暑，但是研究大聖慈寺畫史這一課題，我却花費了相當多的時間；而搜集這一課題有關資料工作，則開始得更早。記得在1988年於中央美術學院美術史系從碩士班昇入博士班後，我曾為本科班代授過一學期的中國美術史籍概論一門課。為此，比較系統地從繪畫文獻史的角度接觸了一次唐宋時期的繪畫史料，與此同時，我的導師張安治先生為我做的研究計劃中，首先要求我每周把所讀的《益州名畫錄》的一節做出筆記，並查閱出相關作品，去先生寓所彙報。因而，細讀《益州名畫錄》則成為我教學和研究都不可缺少的專題。回想起每周從帥府園騎車去芳草地寓所聆聽先生指導的日子，現在仍感到十分充實。從那時開始，大聖慈寺的寺名時時在史料中跳躍出來，作為一個課題常留在思攷之中。1989年再赴日本京都大學文學部佐佐木丞平先生研究室留學，而重返故土北京，未曾想則相隔了兩年多的時間。這期間，我的導師張安治先生、我最愛戴的母親都相繼去世，未能回京為兩位老人送行，已成我一生中的最大憾事。留在日本的大學里從事教學以後，出於授課的目的，餘暇曾整理做博士生時的教學筆記，系統地發表了幾組歸納、攷證唐宋繪畫史料及佛教美術史料的文章，從而為研究大聖慈寺畫史這一課題積蓄了資料，奠定了一個研究的基礎。在2000年至2001年間，根據這些史料，在京都橘女子大學《研究記要》中發表過兩篇文章（參看書中注釋），從而真正對大聖慈寺的繪畫史

問題做了初步認真的思攷，構成了本書的框架。

本書脫稿付梓，即沒有如釋重負的心情，也毫無欣慰之感，隻是希望快一點對在京年邁的父親有個交待。家父對子女的要求很嚴，希望我們多出成果，對事業有所貢獻。每次從國外返京探家，帶回任何禮物都莫不如送上一兩篇自己的出版物，老人臉上呈現的笑容是不一樣的，這也是筆者在國外長年做研究的真正動力。而子有所為，莫過於對家父最大的盡孝了。在日本的大學里執教，不像國內大學那般輕鬆，在擔任繁重的教學與教務之暇，已很少能有完整時間研究自己的課題了，本書的執筆亦多在晚間及節假日進行，甚至邊和學生交談，邊在手里抄錄或整理資料。

應該提及的是，京都橘女子大學為我提供了一個很好的研究環境，在古都京都，我既能呼吸着濃厚的東洋文化的研究空氣，又能廁身良師益友之間，而指導研究生和本科生的畢業論文又對我是一個極大的促進與壓力。這些，對我來說都是很幸運的。

我能完成這本小著，必得感謝家兄王明明的鼓勵與支持。明明自己的畫業及社會工作繁忙，但始終對我的學業及本書的出版給予了極大的關心和具體的幫助，使我在國外能無後顧之憂。為了本書的出版，中國社會科學院教授李傳龍先生看過本書全部書稿後，提出了很多寶貴的意見。本書問世，還得到了二姐王綠紋的大力支持和幫助。文化藝術出版社的李世躍先生於百忙中惠予校閱，並作了許多極有價值的指示，使本書能夠得以順利的出版。承蒙海洋先生主持裝幀設計，為本書增色甚多。在此一併表示誠摯的謝意。

家父念堂老人已是八十八歲高齡，曾長年研習書法，欣然為本書題簽，對我既是很大的鞭策，又成為本書出版的最珍貴的紀念。

願將此書獻給曾幫助、關心過我的所有師友及家人，並衷心地希望能得到學界同行、以及讀者們的批評指正。

作者識於日本京都橘女子大學清史館研究室